

Rike Bolte / Susanne Klengel (Hg.)

**Sondierungen.
Lateinamerikanische Literaturen
im 21. Jahrhundert**



BIBLIOTHECA IBERO - AMERICANA

Veröffentlichungen des Ibero-Amerikanischen Instituts
Preußischer Kulturbesitz
Band 155

Wissenschaftlicher Beirat

Peter Birle (Ibero-Amerikanisches Institut)
Sandra Carreras (Ibero-Amerikanisches Institut)
Ulrike Mühlshlegel (Ibero-Amerikanisches Institut)
Héctor Pérez Brignoli (Universidad de Costa Rica)
Janett Reinstädler (Universität des Saarlandes)
Friedhelm Schmidt-Welle (Ibero-Amerikanisches Institut)
Liliana Weinberg (Universidad Nacional Autónoma de México)
Nikolaus Werz (Universität Rostock)

Rike Bolte / Susanne Klengel (Hg.)

**Sondierungen.
Lateinamerikanische Literaturen
im 21. Jahrhundert**

Vervuert Verlag • Frankfurt am Main

2013

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten.

© Vervuert 2013
Elisabethenstr. 3-9
D-60594 Frankfurt am Main

Iberoamericana
c/ Amor de Dios, 1
E-28014 Madrid

info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISSN 0067-8015
ISBN 978-3-95487-316-6 (Vervuert)

Depósito legal: M-24241-2013

Umschlaggestaltung: Carlos Zamora
Umschlagabbildung: Fotografie von Rike Bolte.

Gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier.

Gedruckt in Spanien.

Inhalt

Vom Topos zum Terrain. Einleitung <i>Rike Bolte / Susanne Klengel</i>	7
Die lateinamerikanische Literatur auf dem Weg ins 21. Jahrhundert <i>Michi Strausfeld</i>	27
I. EINSCHREIBUNGEN	
Roberto Bolaños Version von Erinnerung: Schweigen, Ironie und emotionale Leere in <i>Nocturno de Chile</i> <i>Ingrid Simson</i>	47
‘Untiefe’ als Denkfigur in Guadalupe Nettels Roman <i>El huésped</i> <i>Susanne Klengel</i>	67
Befallener Text. Neobarocke Ökokritik in <i>Fruta podrida</i> von Lina Meruane <i>Rike Bolte</i>	81
II. EINGRIFFE UND KUNSTGRIFFE	
Konzise Texte, verstümmelte Figuren oder Gewalt als <i>Prätex</i> t der Literatur: Die Kurzgeschichten von Claudia Hernández <i>Alexandra Ortiz Wallner</i>	105
Bricolage, Feminismus oder Neobarock? <i>Dedo negro com unha</i> von Daniel Pellizzari <i>Georg Wink</i>	121
Standbilder, Stilleben und ‘short cuts’: Aspekte trug- und körperbildlichen Schreibens bei Mario Bellatin <i>Berit Callsen</i>	139

III. AB/SPALTUNGEN

- Emotionales Aussteigen: Tomás González' *Los caballitos del diablo*
und die diabolische Abschottung der Sensibilität 157
Stephanie Fleischmann

- Unheimliche Krisen: karnevalesk-groteskes und phantastisches
Schreiben in *Contrabando de sombras* von Antonio José Ponte 173
Ida Danciu

- Fragmentarisches Erzählen, zerstückelte Erinnerung und hybride
Identitäten in Ricardo Chávez-Castañedas *La conspiración idiota* 191
Christiane Quandt

IV. EXOTIKA / EROTIKA

- Raphaël Confiant: *Adèle et la pacotilleuse* als Modell karibischer
Theorieproduktion 209
Gesine Müller

- Von der Lust am Anderen. Bewegung, Übersetzung und Begehren
in Andrés Neumans *El viajero del siglo* 223
Jenny Haase

- 'El soliloquio de los perros' oder: Der Hund als Erzähler in den
Romanen von Luis Rafael Sánchez und Lucía Puenzo 239
Marco Thomas Bosshard

INTERVIEW

- Komplizenschaften und Komplexitäten. Lina Meruane
über die Gegenwart lateinamerikanischen Schreibens 261
Interview von Rike Bolte

- AUTORINNEN UND AUTOREN 273

Vom Topos zum Terrain. Einleitung

Rike Bolte/Susanne Klengel

Cien años de soledad [no realmente]

Titel einer Leuchtinstallation
von Alfredo Jaar, 1985

Lateinamerikanische Literaturen: Vom Topos zum Terrain

Die Literaturen Lateinamerikas im 21. Jahrhundert sind schon heute ein vieldiskutierter Gegenstand der Literaturwissenschaft und des internationalen Verlagswesens. Dabei interessiert sich die akademische und die feuilletonistische Kritik besonders für die Frage, ob und inwiefern diese Literatur Teil einer 'global literature' sei, d. h. einer explizit dem 21. Jahrhundert zuzurechnenden neuen 'Weltliteratur'. Die Jahrhundertwende ist für die aktuellen Tendenzen der lateinamerikanischen Literaturen zwar nicht im Sinne eines exakten Stichdatums ausschlaggebend, doch lässt sich seit den späten 1990er Jahren ein spürbarer und zunehmend deutlicher Umbruch in der literarischen Produktion und im Leserverhalten feststellen: Viele der heutigen Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus Lateinamerika verorten sich in einem literarischen Feld, das deutlich am neuen Jahrhundert mit seinen globalisierten ökonomischen, medialen und ökologischen Implikationen ausgerichtet ist, und sie bekennen sich zu ihrer Zeitgenossenschaft. Genau dies erwarten auch viele ihrer Leserinnen und Leser – ein wichtiger Grund also, mit diesem Band das literarische Feld Lateinamerikas im beginnenden 21. Jahrhundert wenigstens in Ansätzen zu sondieren.

Anders als in den 1980er Jahren nach dem sogenannten 'Boom' – als man in Lateinamerika selbst eher von einer 'neuen' oder 'neuesten' Literatur sprach, um sich von ausländischen Marketingprogrammen abzugrenzen – besteht dieser Band nicht mehr emphatisch auf dem Kriterium des 'Neuen' bzw. auf einer bedingungslos 'innovativen Qualität' heutigen Schreibens in Lateinamerika. Vielmehr ist der Blick auf den zeithistori-

schen Kontext gerichtet, in dem die weltpolitischen Transformationen seit dem Jahre 1989 nachklingen und mit ihnen eine Reihe von 'posthistorischen' (postdiktatorischen, postideologischen, u.a.) Annahmen oder Desideraten.¹ Diese finden in Lateinamerika ihre jeweils lokalen Interpretationen, welche Lektüren von Ereignissen auf nationaler wie globaler Ebene einschließen. Dem Fall der Berliner Mauer und den Ereignissen von '9/11' kommt dabei nachweislich eine paradigmatische Bedeutung zu (vgl. z. B. Incardona/Llach 2009). Dennoch kreist die Auslegung historischer und aktueller Wirklichkeiten in den jüngsten lateinamerikanischen Literaturen aber oft um die Frage, ob es wohl überhaupt noch authentische politische Ereignisse gebe, die meinungsbildend und handlungsleitend wirkten, oder ob allein das 'show business', das diese 'spektakularisiert', von Bedeutung sei (Incardona/Llach 2009: 8–9).

Der im Jahre 1989 initiierte und schließlich um die Jahrhundertwende kulminierende weltpolitische Umbruch ist für die lateinamerikanischen Literaturen auch hinsichtlich seiner literaturhistorischen Einordnung relevant, weil in seinem Verlauf ein besonders wirkmächtiger 'grand récit' über die Geschichte der inhaltlich-formalen Entwicklung und Ausrichtung der Literaturen des Kontinents abgelöst wurde. Im Mittelpunkt jenes eindrücklichen literaturhistorischen Narrativs – das zu einer außerordentlichen Erfolgsgeschichte wurde, wie Michi Strausfeld in ihrem einführenden Rückblick zu Beginn dieses Bandes in Erinnerung ruft – stehen die großen Werke des lateinamerikanischen Booms der 1960er Jahre sowie der Schriftsteller und Schriftstellerinnen der Post-Boom-Generationen, von denen viele inzwischen ihrerseits in den Kanon der lateinamerikanischen Literatur und sogar der Weltliteratur eingegangen sind.² Doch kann man rückblickend auch der nachdenklich kritischen Position Jean Francos zustimmen, die diese beeindruckende Entwicklung des phönixartigen Aufstiegs der lateinamerikanischen Literaturen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in ihrer Studie über lateinamerikanische Intellektuelle und den Kalten Krieg als Resultat eines ausgeprägten Alteritätsdiskurses sieht, der vor allem in den extremen weltpolitischen Spannungen der 1960er und 70er Jahre seine Ursache hatte (Franco 2002: insb. 159–176).

1 Vgl. hier z. B. die Vielzahl und Heterogenität der postdiktatorischen Erinnerungsdiskurse in Lateinamerika, die heute auch stark von medialen Veröffentlichungspraktiken geprägt sind.

2 Vgl. z. B. Shaw 1989 und 1999, Swanson 1995, López de Abiada/Morales Saravia 2005 sowie Müller 2004; für eine typologische Übersicht Giardinelli 1996.

Innerhalb dieses weitgehend affirmativen Alteritätsdiskurses führte die außerordentliche Popularität des ‘magisch-realistischen’ Schreibens, die von García Márquez’ Meisterwerk *Cien años de soledad* (1967) ausgehend weit über den lateinamerikanischen Raum hinausreichte, vor allem durch ihre Langzeitwirkung zu einem zwiespältigen Höhepunkt: Der magische Realismus fand höchste Anerkennung, vor allem wegen seines großen Potenzials zur literarischen Ausbuchstabierung nationaler Allegorien in Gesellschaften auf der Schwelle zur Moderne. Doch wurde Lateinamerika umgekehrt dadurch auch immer wieder zur Projektionsfläche exotistischer Erwartungen.

Die Popularität der lateinamerikanischen Literatur in den 1960er und 70er Jahren trug auch maßgeblich zur sukzessiven Institutionalisierung lateinamerikanistischer Literaturstudien an den Universitäten weltweit bei. Diese beförderte dann ihrerseits die Kanonisierung der neuen lateinamerikanischen Texte und erhob ihre Themen, Inhalte und formale Ausgestaltung zum Topos.³ So überlagerte die starke Präsenz des magischen Realismus lange Zeit die vorhandene Vielfalt anderer Schreibweisen, die zwar in der einschlägigen Literaturwissenschaft selbstverständlich verhandelt wurden, dem internationalen Lesepublikum jedoch erheblich weniger bekannt waren. Dazu zählen auch die Werke vieler Schriftstellerinnen, die seit den 1980er Jahren auf sich aufmerksam machten, sowie zunächst randständige Genres wie die ‘novela testimonio’ oder der neue historische Roman, der indes deutlich offener debattiert wurde und schließlich seinerseits eine wahre Erfolgsgeschichte verbuchte (Giardinelli 1996 sowie Garganigo u. a. 1997).

Mit zunehmender Wahrnehmung solcher einst marginalen Tendenzen begann eine allmähliche Relativierung jener Schreibweisen, die im Zeichen des Booms als ‘typisch lateinamerikanisch’ identifiziert worden waren. Insgesamt wurde in den Post-Boom-Phasen ein inhaltlicher und stilistischer Heterogenisierungsprozess lateinamerikanischen Schreibens

3 Wesentlich zu dieser Entwicklung beigetragen hat der internationale Literaturwissenschaftler-Kongress zum Thema *Otros mundos – otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica* in Michigan im Jahre 1973, bei dem die Konzepte der Phantastik, des ‘real maravilloso’ und des ‘realismo mágico’ erstmals intensiv und vergleichend diskutiert wurden (Yates 1975).

angestoßen.⁴ Genau darin besteht nun das Fundament für jene Literaturschaffenden, deren Texte um die Jahrhundertwende immer stärker Gehör fanden. Diese Autoren und Autorinnen, um die es im vorliegenden Sammelband geht, profitieren erheblich von der auch immer stärker medial bedingten Pluralisierung des literarischen Feldes, so wie umgekehrt ihre Werke dazu beitragen, dass sich nun die lateinamerikanischen Literaturen in der internationalen Wahrnehmung vom einstigen Topos zum weitläufigen Terrain zu wandeln beginnen.

Brüche und Pluralisierung: Der Beginn des literarischen Nomadentums in den 1990er Jahren

Mit literarischer Verve und programmatischer Lautstärke widersetzten sich Mitte der 1990er Jahre zwei Autoren-Gruppen aus der Nachwuchsgeneration dem langen Schatten des magisch-realistischen Topos. Sie schlossen auf diese Weise an jene Literaten an, die abseits des Booms eigene Forderungen an eine pluralistischere Auffassung von den Literaturen des Kontinents gestellt hatten. Zeitgleich, doch unabhängig voneinander formulierten die Gruppen Crack und McOndo in Mexiko und Chile den Bruch mit dem breit akzeptierten Boom-Diskurs. Die Generación Crack (Ignacio Padilla, Jorge Volpi, Eloy Urroz, Pedro Ángel Palou, Ricardo Chávez-Castañeda und Vicente Herrasti) proklamierte in ihrem 1996 in Mexiko veröffentlichten „Manifiesto Crack“ (Chávez-Castañeda u.a. 2004) den Beginn einer neuen lateinamerikanischen Literatur, die sich an der Weltliteratur orientiere und nicht länger auf mexikanische bzw. kontinentale Schauplätze festgelegt sei. Insbesondere den Begriff 'Heimat' belegten die Crackeros neu, indem sie diese in vielstimmiger Sprachlichkeit suchten. Ebenso bespielten die Autoren dezidiert europäische, vor allem historische Szenarien auf eigenwillige Weise (vgl. z. B. Jorge Volpi in *En busca de Klingsor* aus dem Jahre 1999). Die chilenischen McOndistas Alberto Fuguet und Sergio Gómez (Fuguet/Gómez 1996) wiederum gaben mit der

4 Auch Autoren, die dem Boom zuzurechnen sind, hatten in ihren späteren Werken bereits begonnen, ihre Schreibweise zu verändern, z. B. indem sie sich an populären Genres orientierten. Viele der späteren Werke von Fuentes, Vargas Llosa und García Márquez weisen also Kennzeichen des Post-Booms auf. Anschaulich geordnet und gegliedert in neun thematische Punkte findet sich eine Übersicht über diese Literatur-etappe bei Garganigo u.a. 1997: 670 ff.

Anthologie *McOndo* ein Werk heraus, dessen titelgebender Neologismus zusammenfasst, worum es diesen Autoren ging: um den Einsturz des literarischen Gründungsmythos Macondo aus *Cien años de soledad* und um den Zusammenfall von lateinamerikanischen Realitäten mit den kapitalistischen und medialen Symbolen und Werten ‘McDonald’s’ und ‘Macintosh’. Im Sinne eines Manifests forderte die Einleitung der berühmten Anthologie die radikale Abkehr vom magischen Realismus und vorrangig von all jenen Zuschreibungen, die auf das Konto der internationalen Verlage gingen, welche die Generalisierung und Popularisierung lateinamerikanischen Schreibens als “Boom” zuallererst produziert und das Leserpublikum entsprechend konditioniert hätten. Im literarischen *McOndo* dagegen sollten neue und angemessenere Verhältnisse und Sehweisen repräsentiert werden. Fuguet und Gómez forderten auf zur Bewusstmachung einer radikal zeitgenössischen, zunehmend globalisierten und hoch medialisierten lateinamerikanischen Wirklichkeit jenseits des ruralen Daseins Macondos. Hierzu gehören auch Migrationsprozesse und Diasporaformationen sowie dystopische Entwicklungen (etwa die zunehmende Ghettobildung in den Megalopolen bzw. andere nationale, soziale, ökonomische und ökologische Krisen). Doch trotz dieses offen gesellschaftskritischen Anspruchs stand die *McOndo*-Ästhetik mal hedonistisch, mal zynisch dezidiert zur Pop- und Konsumkultur.

Bei diesen beiden Bewegungen der 1990er Jahre fällt das Fehlen von Autorinnen auf. Dennoch haben besonders in Mexiko und im Cono Sur seit den 1990er Jahren Schriftstellerinnen zeitgleich zur Konsolidierung feministischer Bewegungen in selbstbestimmter Weise das literarische Wort ergriffen – selbst wenn sich ihnen der Literaturmarkt nicht immer leicht öffnete. Besonders aktiv, auch im öffentlichen Raum, sind Autorinnen in der Grenzregion zwischen Mexiko und den USA geworden (in Tijuana etwa die transnational arbeitende Gruppe La Línea um Abril Castro, Amaranta Caballero Prado und Margarita Valencia; vgl. La Línea 2004). Augenfällig ist außerdem, wie Autorinnen mit ‘Migrationshintergrund’ gerade infolge ihrer polyglotten Biografien einen eigenen Weg gefunden haben, allen voran die Mexikanerin Carmen Boullosa, sodann die in unserem Band vertretene Chilenin Lina Meruane, die wie Boullosa in New York lebt; erwähnt seien außerdem die in Schweden ansässige Uruguayerin Lalo Barrubia, die auf Deutsch schreibende Argentinierin María Cecilia Barbeta mit Wohnort Berlin sowie Laura Alcoba in Frankreich. Die professionelle Integration zeitgenössischer lateinamerikanischer Autorinnen (und Autoren) gelingt besonders rasch in

den USA, weil dort schon vor mehreren Jahrzehnten migrierte literarische Communities Fuß gefasst haben, etwa die Chicano/a-Literaten oder die 'Neoyoricans'. Diese literarischen Gemeinden haben auch längst linguistisch hybride Formen des literarischen Schreibens institutionalisiert, während in Europa eine entsprechende Entwicklung erst langsam einsetzt.

Wo Transkulturalität und nomadisches Schreiben ins Spiel kommen, muss ohne Zweifel Roberto Bolaño erwähnt werden. Der gebürtige Chile- ne, der auch in Mexiko und Spanien lebte, hat mit seinem Roman *Los detectives salvajes* im Jahre 1998 den internationalen Durchbruch geschafft und gilt seit der postumen Veröffentlichung seines umfangreichen Romans *2666* im Jahre 2004 als eine Zentralfigur zeitgenössischen lateinamerikanischen Schreibens. Indem er an die Stelle manch eines literarischen Gründungsvaters der 1960er Jahre rückte, wurde Bolaño zu einer nahezu obligatorischen Referenz, zu deren Herausbildung vermutlich auch der frühe Tod des Autors und geeignete Verlagsstrategien beigetragen haben. Heutige Autorinnen und Autoren beziehen sich jedenfalls oft – und bisweilen durchaus kritisch – auf sein Werk, um das eigene Schaffen zu definieren und zu situieren, oder gar auch, um vor einer neuen Paradigmensetzung im lateinamerikanischen Schreiben zu warnen. Jorge Volpi z. B. wies darauf hin, Bolaño sei möglicherweise, ähnlich wie einst der Boom, auf ein (wenngleich sehr lesenswertes) 'Missverständnis' zurückzuführen.⁵ Doch jenseits solch polemisierender Auffassungen bleibt unbestritten, dass sich vor allem aufgrund von Bolaños literarischen Stoffen und Sujets – die ebenso vielschichtig intertextuell vernetzt wie hochgradig intratextuell wirkmächtig sind – ein neues biografisches und grundlegend innovatives Erzählkonzept in den lateinamerikanischen Literaturen durchgesetzt hat. Dieses ist von wechselnden Schauplätzen und weitschweifenden individuellen Bewegungsmustern in der globalen Welt geprägt und setzt Dynamiken literarisch in Szene, die wie eine extreme Variante dessen erscheinen, was Ottmar Ette als "Literatur in Bewegung" bzw. als "Literatur ohne festen Wohnsitz" bezeichnet hat (Ette 2001 und 2005).

5 "Bolaño se convirtió, primero, en el gurú de los menores de 40. Luego, en un ídolo de culto en Europa. Y, por fin, en una superestrella gracias a su entronización en Estados Unidos. ¿Un malentendido? Quizás todas las grandes obras literarias lo sean" (Volpi 2011, Aphorismus Nr. 62). Dieser Aphorismus ist einer unter 104 Aphorismen, anhand derer Volpi mit einem durchaus provokativen Unterton einen Durchgang durch die lateinamerikanische Literaturgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart unternimmt.

Literarische Optionen in der lateinamerikanischen Gegenwart: 'Wilde' Aussichten?

Auch der junge mexikanische Autor Tryno Maldonado spricht in diesen Zusammenhängen von einer "generación huérfana y dispersa" und meint damit Autoren und Autorinnen, die jeglicher Herkunft entfremdet ihr Schreiben jenseits hegemonialer und patriarchaler Bestimmungen aufgenommen haben (Maldonado 2008: 11). Dennoch scheinen diese Literaturschaffenden, folgt man der Synopse von Maldonados "Großen Hits" der neuen mexikanischen Literatur, ihrerseits in einer spezifischen 'coolness' bzw. am Joystick oder im Post-Humanismus bzw. einer ebenso paradox wie wild anmutenden Mischung aus Radikalität und Konservatismus (z. B. hinsichtlich der literarischen Gattungsfrage) einen neuen Halt zu finden. Symptomatischerweise greift die mexikanische Literaturwissenschaftlerin Fabienne Bradu (2011) in ihrer Sammlung von Einzelstudien zu zeitgenössischen lateinamerikanischen Autoren, die in durchaus normativer Absicht verfasst und zusammengestellt wurden, auf Bolaños berühmten Romantitel zurück und spricht von der kommenden Relevanz der "escritores salvajes", zu denen sie neben Bolaño auch Mario Bellatin, Alan Pauls, Juan Villoro und José Manuel Prieto zählt. Das Schreiben der Zukunft wäre also ein 'wildes, unbändiges Schreiben', produziert von 'wilden Autoren', denen gleichermaßen die weniger bekannten 'Brutas', d. h. die 'grogen' und 'schroffen' Herausgeberinnen und Autorinnen, zur Seite zu stellen wären.⁶ Ein literarischer 'salvajismo' würde damit zur Metapher für 'wahre' Literatur im eigentlichen Sinne und eintreten für die Zukunft des Literarischen in einer Welt, die zunehmend über den Ort und Status und über den möglichen Sinn des Literarischen nachdenkt. Denn genau dieser Eigen-Sinn der Literatur sei, so die argentinische Literaturwissenschaftlerin Josefina Ludmer in ihrer 'Spekulation' über die aktuellen und künftigen Räume und Zeitlichkeiten der lateinamerikanischen Literatur, eigentlich nicht mehr klar zu definieren: Ludmer sieht die Zukunft der Literatur vor allem in 'postautonomen' literarischen Werken, in Texten also, die nicht mehr den Anspruch erheben, Teil eines (nach

6 Im Jahre 2011 gründete Lina Meruane den unabhängigen Verlag Brutus Editoras in New York (mit einem zweiten Standort in Santiago de Chile). Zur provokativen Namensgebung heißt es in einem Interview: "[...] ese nombre responde a una idea de la literatura como ejercicio brutal, que provoca conmoción" ("Brutus Editoras..." 2012: o. S.).

Bourdieu) 'autonomen' literarischen Feldes zu sein, weil genau dieses seit den neoliberalen 1990er Jahren prekär geworden und im Verschwinden begriffen sei (Ludmer 2010: 153–156). Beatriz Sarlo stellt ihrerseits mit Blick auf die jüngste argentinische Literatur fest, dass mitunter allzu mimetische Ästhetiken vorlägen, die von der 'high fidelity' der Reality-Shows extrem inspiriert (Sarlo 2007: 465–468, insb. 467) und schlicht zu "fashion" seien (Sarlo 2007: 462–464, insb. 464). Auch wird häufig die krude Körperlichkeit vieler Texte betont und auf die Materialität und bewusst ephemere Dimension etwa der 'libros objetos' aufmerksam gemacht, die als neue oder neo-avantgardistische literarische Trägermaterialien gleichzeitig (Wegwerf-)Botschaften seien. Tryno Maldonado teilt die von Ludmer und Sarlo formulierten Annahmen weitgehend, weist aber seinerseits auf weitere zeitspezifische Erscheinungen und ihren Einfluss hin, die dem Bereich der Popkultur angehören. Und als Autor, der sich selbst noch zur Generation der Jugend zählt, führt er die literarischen Texte der in seiner Anthologie publizierten Kolleginnen und Kollegen kurzerhand als 'Tracks' ein, um dem 'Sound' ihrer Stimmen auf die Spur zu kommen.

Wir können an dieser Stelle nur einige Anhaltspunkte für diese dynamische und überaus vielfältige literaturwissenschaftliche Diskussion geben, die die heutige Literaturproduktion in Lateinamerika vor Ort und weltweit auslöst. Doch hoffen wir mit diesen Hinweisen zu verdeutlichen, dass sich inmitten der Vielfalt literarischer und wissenschaftlicher Publikationen und angesichts einer beispiellosen Vervielfältigung von Möglichkeiten des ästhetischen Ausdrucks (besonders im Umfeld der sogenannten neuen Medien) die Frage nach der Literatur und nach dem Status des literarischen Textes (wie auch immer medial er sich präsentiert) auf neue Weise stellt.

Sondierungen als aktuelle Einsichtnahme

Die Frage nach dem künftigen Status des literarischen Textes zielt also zunächst auf das Literarische selbst ab, wobei wir bekennen, auch angesichts der zunehmenden Medialisierung weiterhin an dessen besonderen Status und Eigenwert zu glauben. Diese Überzeugung hat uns dazu motiviert, gemeinsam mit Kolleg/innen und Nachwuchswissenschaftler/innen aus der Lateinamerikanistik zu eruieren, wie wohl die zeitgemäßen literarischen Realitäten und Optionen beschaffen sind, für die sich Autoren und

Autorinnen aus Lateinamerika heute entscheiden. Diese Frage nach den Möglichkeiten und Merkmalen der zeitgenössischen Literaturen bezieht sich aber notwendig auch auf jene Kriterien, an welchen die gegenwärtigen Literaturen zu messen sind. So bedeutet die Aktivität des Sondierens in diesem Band, dass die Entstehungs- und Deutungsterrains einer aus dem weiten Panorama der aktuellen Literatur Lateinamerikas ausgewählten Reihe von Prosatexten unter die Lupe genommen, genau bestimmt und eingeschätzt werden müssen. Und obgleich eine Sammlung von wissenschaftlichen Einzelstudien sicher nur einen ersten und aufgrund ihrer Auswahl letztlich subjektiven Einblick gewähren kann, hoffen wir, eine erste Orientierung für die wissenschaftliche Einschätzung der neuen Texte aus Lateinamerika anbieten zu können, die zum Weiterlesen und -forschen auffordert und verführt.

An dieser Stelle sei jedoch auf eine Einschränkung hingewiesen: Angesichts des enormen Umfangs der literarischen Produktion Lateinamerikas befassen wir uns in diesem Band vorrangig mit der Gattung des Romans, wobei sich diese noch immer zentrale Textsorte jedoch, wie viele der Beiträge zeigen, formal erheblich öffnet und diversifiziert: Immer wieder stößt man auf schwer klassifizierbare Texte, auf verknappte, reduzierte, aber auch fragmentartige oder hybride Varianten des Romans, die bisweilen Nachbargattungen wie den Essay, die Lyrik oder neue Formen wie die *docu-fiction* berühren.

Die Auswahl der literarischen Texte blieb den Autorinnen und Autoren dieses Bandes überlassen, doch geschah sie unter der Maßgabe, dass die besprochenen Werke nach dem Jahr 2000 erschienen, noch weitgehend unbekannt oder sogar ein 'Geheimtipp' sein sollten. Die wissenschaftlichen Beiträge sind ausgearbeitete Versionen von Vorträgen, die anlässlich eines literaturwissenschaftlichen Kolloquiums im Dezember 2010 am Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin gehalten wurden.⁷ Schon während des Kolloquiums wurden umsichtige und sorgfältige Erkundungen eines noch wenig bekannten Text-Terrains angestrebt, um über dieses dann gemeinsam und ausführlich zu diskutieren. Die nun vorliegenden

7 Die Organisatorinnen des Kolloquiums hatten zunächst fünf Themenfelder vorschlagen, denen die Teilnehmenden ihre Texte zuordnen konnten. Die Felder waren wie folgt betitelt: Im Dialog mit den Klassikern; Geschichte und konspirativer Text; Literaturen der Kälte; De/Sensibilisierungen und neue Subjektivitäten; der monströse Text. Die Veranstaltung wurde mit einem Vortrag von Michi Strausfeld eröffnet und fand ihren Abschluss in einer Text-Bild-Performance von Lina Meruane.

Studien sind von diesem literaturwissenschaftlichen und methodischen Problembewusstsein gekennzeichnet und der empirische Beitrag der Arbeiten ist, auch angesichts der meist nur spärlich vorhandenen Sekundärliteratur, entsprechend hoch anzusetzen.

Alle Studien kennzeichnet ein spezifisches Bewusstsein darüber, dass die aktuellen Literaturen Lateinamerikas auf einem Erbe beruhen, das von ästhetischen und gesellschaftlichen Utopien stark geprägt ist. Vor diesem Hintergrund verwundert nicht, dass die ausgewählten literarischen Texte oft von Prozessen des Scheiterns und von Desillusionierungen handeln, in denen sich aber gleichzeitig auch Horizonte neuartiger literarischer Erfahrungen abzeichnen. Diese erste Einschätzung vermittelt bereits eine Ahnung davon, wohin der Kulturkontinent Lateinamerika in Zukunft steuern könnte. Zwar argumentieren die Beiträge dieses Bandes nicht eigentlich prospektiv, doch enthalten sie möglicherweise den einen oder anderen Hinweis, welche Wege der gegenwärtigen neuen 'global literature' in Lateinamerika besonders gangbar sind.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass der Schwerpunkt des Bandes auf den spanischsprachigen Literaturen Lateinamerikas liegt; dennoch wurden, um den transkulturellen und interregionalen Verflechtungsgrad heutiger Literaturen anzudeuten, auch ein Artikel zur frankophonen Literatur der Karibik und zur brasilianischen Literatur aufgenommen.⁸ Die beiden Beiträge geben einen Einblick in literarisch grenzüberschreitende Dynamiken, auch wenn die entsprechenden Kulturregionen nicht ohne Grund auf ihre Eigenheit verweisen.

Der Titel gebende Terminus 'Sondierungen' soll schließlich auch als Hinweis auf die spezifische Beschaffenheit und Materialität dieser Text-Terrains und Gegenstände in den besprochenen Werken selbst verstanden werden. Denn all diese literarischen Texte zeichnen sich durch eine bewusste Thematisierung von Strategien des Suchens aus, durch nahsichtige und präzise Beschreibungen, durch bisweilen mehr rational-instrumentelle als experimentelle oder expressive Darstellungsmodi: In den fikionalisierten Realitäten zeigen sich solche Such- und Sondierungszeichen als markante Einschreibungen in den Raum, in die Körper oder in die Erinnerung/en. Auffällig ist zudem die Selbstverständlichkeit, mit der die Texte in aller Frei-

⁸ Zeitgleich mit diesem Sammelband erscheint ein zweiter Band mit Studien zur jüngsten brasilianischen Literatur, herausgegeben von Susanne Klengel, Christiane Quandt, Peter W. Schulze und Georg Wink mit dem Titel *Novas Vozes. Zur brasilianischen Literatur im 21. Jahrhundert*. Vervuert: Frankfurt am Main 2013.

heit mit den neuen Medien interagieren und sich an deren Inhalten und Verfahrensweisen inspirieren, wie der peruanische Literaturwissenschaftler Julio Ortega in einem Interview anlässlich der Buchmesse in Lima im Jahre 2010 beobachtet. Gleichzeitig weist er darauf hin, dass das entsprechende ‘Up-Dating’ der lateinamerikanischen Literatur noch ein Novum für Schreibende und Publikum sei, welches man bei der Spekulation über den Ort und Status des Literarischen in Zukunft noch stärker im Blick behalten müsse (Ortega 2010).⁹ Fürs Erste kann man mit Ortega festhalten, dass die medial inspirierte literarische Ästhetik der Gegenwart im Grunde selten wirklich ‘hypertextuell’ ist, sondern immer noch weitgehend linear funktioniert und in diesem Sinne nicht an die innovativen Experimente der historischen Avantgarden anknüpft. Dies gilt selbst dort, wo die Erzählung deutlich ‘unzuverlässig’ konzipiert ist. Umgekehrt ließe sich an dieser Stelle ebenso die Frage stellen, ob es sich dabei vielleicht auch um ein bewusstes Gegensteuern angesichts der dominanten Web-Logik handeln könnte? Als Tatsache kann man indes konstatieren, dass sich eine konkret aus der Logik des Internets gespeiste Literatur bisher nachweislich vor allem in der digitalen Poesie findet und überwiegend im Kreise einer geschlossenen Community gepflegt wird. Eher traditionell verhalten sich die meisten Verfasser und Verfasserinnen der von uns besprochenen literarischen Texte auch in ihrem eigenen Produktionsmodus. Die meisten von ihnen lesen und nutzen zwar massiv das Internet, dennoch greifen sie bei der literarischen Umsetzung meist zum Buch (und sei es zum e-book); wenn sie sich im Internet äußern, dann in der Regel in (linear funktionierenden) Blogs. Manche arbeiten auch als Verleger oder Verlegerinnen der neuen Independent-Verlage, die im Gefolge der Kartonbuchverlage entstanden sind (und deren Ursprünge bei Eloísa Cartonera im Jahre 2003 in Buenos Aires liegen). D. h. sie bewegen sich auch hier im Feld einer eher materialisierenden und kaum der virtuellen Netzlogik entsprechenden Produktionsweise.

In den jüngsten lateinamerikanischen Literaturen sind, wie diese Sondierungen zeigen, gemeinsame Motivfelder identifizierbar (vgl. hierzu auch Fußnote 7). Dies gilt z. B. für eine Schreibweise, die von emotionaler Indifferenz oder Kälte bzw. einer gewissen Indolenz ge-

⁹ Bereits Mempo Giardinelli hatte diese Neuerungen bzw. diese kybernetische Informationskultur in seinen Überlegungen zu den “novísimas literaturas” als zentrale ‘Fin de siècle’-Themen der lateinamerikanischen Literaturen antizipiert (Giardinelli 1996: 268).

kennzeichnet ist, was sich auf der Ebene des ‘discours’ auch in Distanzierungsstrategien und einer übersteigerten ‘Objektivität’ niederschlägt. Hier finden sich z. B. Rückgriffe auf Techniken filmischen Schreibens oder auf Erbschaften der Neophantastik, zu der einige der ausgewählten Autoren und Autorinnen neigen, wenn sie Variationen des Monströsen, Unfassbaren durchspielen. Ebenso ist der Neobarock weiter präsent, der seit den 1960er Jahren die Textualität bzw. das Textmaterial zelebriert und sich der akribischen Beschreibung von Oberflächen und Strukturen widmet. Von hier aus lassen sich wiederum Verknüpfungen herstellen zur Thematisierung von Gewaltphänomenen, von zersplitterten Erinnerungsprozessen, Körpern und Texten sowie von unheimlichen ökologischen und ‘oikologischen’ Terrains vollkommener Deteritorialisierung (oder gar Heterotopisierung). Schließlich gelangt man von hier aus zu den neuen und international vielleicht am häufigsten konstatierten Aspekten eines transkulturellen, literarisch-biografischen Nomadentums.

Der Sammelband gliedert sich in vier thematische Felder mit jeweils drei Beiträgen, denen ein Interview von Rike Bolte mit der chilenischen Autorin Lina Meruane folgt. Eingeleitet wird der Band durch den umfassenden Rückblick der Literaturwissenschaftlerin und Literaturmittlerin **Michi Strausfeld** auf die komplexe Erfolgsgeschichte der lateinamerikanischen Literaturen in Deutschland in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Gerahmt von der Erinnerung an die Nobelpreisauszeichnung Gabriel García Márquez’ im Jahre 1982 und jene Mario Vargas Llosas im Jahre 2010 zieht Michi Strausfeld Bilanz und zeigt ebenso kenntnisreich wie persönlich und unter Verweis auf den internationalen historischen Kontext, welchen Verlauf die Vermittlungs-, Übersetzungs- und Rezeptionsgeschichte in diesen nahezu drei Jahrzehnten genommen hat. Als langjährige Beobachterin der lateinamerikanischen Literaturproduktion gibt sie außerdem Hinweise darauf, wo künftig ästhetische Schwerpunktsetzungen in der lateinamerikanischen Literatur vermutet werden können.

Der erste thematische Teil mit dem Titel “Einschreibungen” (I) wird durch einen Beitrag zu Roberto Bolaño eröffnet. **Ingrid Simson** analysiert anhand der Novelle *Nocturno de Chile* (2000) eine eigenwillige Version von ‘Memoria’-Literatur, durch welche gängige Erinnerungsdiskurse unterminiert und parodiert werden. Aus der Perspektive des Mitläufers präsentiert der Autor eine Version der chilenischen Geschichte ab den 1950er

Jahren; Fiktion und Wirklichkeit erscheinen dabei stark miteinander verwoben. Die Verfasserin macht deutlich, wie die vermeintliche Fiktion nahezu ausschließlich historisch Verbürgtes erzählt, das stets zur Gegenwart in Bezug gesetzt wird. Bolaños harte Gesellschaftskritik kristallisiert sich im intellektuellen Mitläufer, der zwar zur Melancholie neigt, sich im Übrigen aber bis zum Moment des Todes von Gefühlen wie Mitleid, Solidarität, etc. abschottet. **Susanne Klengel** zeigt in ihrer Untersuchung des Romans *El huésped* (2006) der mexikanischen Schriftstellerin Guadalupe Nettel die sukzessive Entfaltung eines literarisch nachempfundenen schizophrenen Diskurses und lotet dessen Denkfiguren in unterschiedlichen persönlichen und gesellschaftlichen Konstellationen aus. Das zwischen einer umgekehrten (nämlich ins soziale Abseits führenden) Bildungsgeschichte und einer psychologischen Anamnese pendelnde Textensemble wird durch eine deutlich hörbare, aber notwendig unzuverlässige Erzählerin zusammengehalten. Daraus entstehen aufschlussreiche Einsichten in unterschiedliche psychologisch und gesellschaftlich abgründige Situationen, die anhand der Janusfigur des 'Untiefen' analysiert werden. **Rike Bolte** befasst sich mit dem Roman *Fruta podrida* (2007) der chilenischen Autorin Lina Meruane. In diesem Text ist Chile ein exemplarisches nationales Terrain Lateinamerikas, dessen Naturraum durch unterschiedliche Formen staatlicher/patriarchaler Gewaltausübung an Körpern und Ressourcen geplündert wird. Boltes Beitrag entschlüsselt die Gefährdungs- und Zerstörungszeichen des literarischen Chronotopos ebenso wie jene, die die Körper der literarischen Figuren produzieren, wenn sie sich in jenem Chronotopos bewegen (und schließlich aus ihm *fort*bewegen). Dargelegt werden außerdem die Formen des poetischen Transfers, welche *Fruta podrida* auf kunstvolle Weise anstrengt. Der neobarocke Roman weist textuelle Symptome auf; als strukturell anfälliger literarischer Körper macht er eine gnadenlose Biotechnologie und den Niedergang des menschlichen Körpers in Zeiten entfesselter Globalisierung zum Thema. Rike Bolte begreift das Werk als einen Meilenstein 'ökokritischen Schreibens' in Lateinamerika.

Im zweiten Teil mit dem bewusst medizinisch-körperlich konnotierten Titel "Eingriffe und Kunstgriffe" (II) befasst sich **Alexandra Ortiz Wallner** mit dem Werk der aus El Salvador stammenden Schriftstellerin Claudia Hernández, die bereits in jungen Jahren ein international viel rezipiertes Œuvre vorgelegt hat, obgleich die historischen, biografischen und werkimmanenten Umstände (die Autorin schreibt vor allem Kurz-

geschichten) eigentlich vollständig dagegen sprachen. Ortiz Wallner vermutet die Aktualität und die Attraktivität dieses Schreibens einerseits in einem grotesk verfremdeten Blick auf die Gewalt, für den der Begriff der Phantastik kaum mehr zutreffend erscheint. Zum anderen könnte es auch daran liegen, dass die Autorin trotz ihrer Selbstbeschränkung auf die 'kleine Form' der Kurzgeschichte und der Chronik eine erstaunliche inhaltliche Kohärenz in ihrem Werk schafft, das somit auch die Register größerer Prosaformen aufruft. Diese Dynamik wird anhand der Erzähl-sammlung *De fronteras* (2007) vorgestellt. Mit dem Beitrag von **Georg Wink** verlässt der Band den spanischsprachigen Bereich vorübergehend (aus diesem Grunde wurden alle Zitate aus dem brasilianischen Portugiesisch vom Verfasser ins Deutsche übersetzt). Der eigenwillige brasilianische Autor Daniel Pellizzari ist ein hervorragendes Beispiel dafür, dass ähnlich wie im spanischsprachigen Amerika auch in Brasilien eine neue 'multiplicidade' um sich greift (Resende 2008), die sich mit traditionellen Kategorien nur unzureichend fassen lässt. Dazu gehören u.a. Schreibweisen und Sujets, die von jeglichem Brasilienbezug losgelöst scheinen. Pellizzaris *Dedo negro com unha* (2005) ist ein Text, der mit den Klassikern der Weltliteratur in einen geradezu überschäumenden Dialog tritt und somit als postmoderne, spielerische Bricolage erscheint. Er nimmt aber auch die Gattung der Nonsense-Literatur auf, erlaubt überdies eine Lesart als feministische Parodie und als neobarocke Subversion im Sinne Severo Sarduys. Das Themenfeld "Eingriffe und Kunstgriffe" schließt mit einem Beitrag von **Berit Callsen** über den peruanisch-mexikanischen Autor Mario Bellatin und dessen stark experimentelle Schreibweise. Callsen stellt die Hypothese auf, dass sich bei Bellatin – am Beispiel der Werke *Flores* und *Nagaoka, una nariz de ficción*, beide aus dem Jahre 2001 – eine Poetik des 'Ästhetischen' nachweisen lasse, welche die Möglichkeit eröffne, erstens performative Vorgänge und Sichtbarmachungen nachzuvollziehen und zweitens an einem 'trugbildlichen' Schreiben zu partizipieren. Besonders aufschlussreich erscheint dabei, wie sich die Dialektik zwischen vermeintlichem Stillstand und vermeintlicher Bewegung herstellt. Diese leitet sich aus Konstellationen wie Bildkörper/Körperbild, Simulation/Deformation, Sensibilisierung/Desensibilisierung ab. Der sich selbst als Inszenierung entlarvende Text Bellatins zeigt, wie Standbilder, Stilleben und 'short cuts' als scheinbar unbewegte Momente zu Konstituenten eines grenzüberschreitenden und vollzugsorientierten Schreibens werden können.

Im dritten Teil mit dem Titel “Ab/Spaltungen” (III) geht es um eine Literatur, die sich im weiten Sinne um soziale und politische, aber auch verschiedene psychologische Ab/Spaltungs-, Fragmentierungs- und Zersetzungsprozesse in der literarischen Darstellung dreht. **Stephanie Fleischmann** spürt in ihrer Analyse von Tomás González’ Roman *Los caballitos del diablo* (2003) einer augenfälligen Tendenz zu Erzählformen und Semantiken emotionaler Kälte in der neueren lateinamerikanischen Literatur nach. In diesem Roman aus Kolumbien wird eine Paradies-Finca als Gegenwelt zu einer Realität errichtet, die sich in einem Prozess der Desintegration und Gewalteskalation befindet. Die Enklave des Gartens wird als raum-zeitliche Metapher für empathische und ethische Abschottungsprozesse lesbar und geht mit einer zwiespältigen Verarbeitung mythischer Erzähltraditionen einher, die um das Motiv der Ursprungssehnsucht und Unschuldsbewahrung kreisen. Der Roman inszeniert in Form eines ‘Einsickerns des Abjekten’ das Unbehagen, das mit emotionalen Ausschlussprojekten und der Errichtung privater Sensibilitätsräume verbunden ist. Mit einem anders gelagerten, aber ähnlich obsessiven Chronotopos oder vielmehr einer Heterotopie, nämlich dem Friedhof als Romanschauplatz in einer ungenannten Stadt (die auf Havanna schließen lässt), befasst sich **Ida Danciu** in ihrer Analyse des Romans *Contrabando de sombras* (2002) des kubanischen Exilschriftstellers Antonio José Ponte. Die Verfasserin verfolgt mit dem Instrumentarium der Narratologie, das von kulturwissenschaftlichen Überlegungen ergänzt wird, das Zusammenspiel von phantastischen und karnevalesk-grotesken Schreibweisen, mit denen der Text operiert, um existenzielle, kritische und ironische Momente der Erzählung zu verschlüsseln. Der Text sei, so Danciu, von einer Poetik des Übergangs, von ‘Zwischenräumen’ und liminalen Situationen geprägt, die beim Leser den Eindruck starker Ambivalenz erwecken. So wird letztlich die Vorstellung eines Havanna im Schwebezustand hervorgerufen, in dem sich die Konservierung utopischer Ideen dem Ende zuneigt. Eine dystopische Entwicklung zur Nekropole oder Ruine zeichnet sich ab, wird jedoch gleichzeitig als phantastische Fiktion widerrufen. **Christiane Quandt** beschäftigt sich ihrerseits mit einer literarisch produzierten Heterotopie im Roman *La conspiración idiota* (verfasst 1994, erstmals publiziert 2003) von Ricardo Chávez-Castañeda, einem der Mitglieder der mexikanischen Generación Crack. Sie zeigt in ihrer Analyse einerseits, wie stark Chávez-Castañeda dem Aufruf der Crackeros zur Orientierung an der ‘großen Literatur’ der Klassiker folgt und weist den engen formalen, aber auch

inhaltlichen Bezug zu Mario Vargas Llosas *La casa verde* nach. Zum anderen wird der große Unterschied zu dem Boom-Roman deutlich gemacht, gerade in Hinblick auf den Einsatz der fragmentierenden Schreibweise in beiden Texten. In *La conspiración idiota* geht es nicht mehr um die Problematik der Nation, sondern um die prekäre Existenz des jugendlichen Individuums in seinem sozialen Beziehungsgeflecht und seinen immer brüchiger werdenden Beziehungen auf dem Weg zum Erwachsenwerden.

Der vierte Teil mit dem Titel “Exotika/Erotika” (IV) schließlich kreist weder um Fernliegendes noch um besondere Vorlieben, sondern um Werke, die auf eine gleichsam kokette, inszenierte, außergewöhnliche – gar außermenschliche – Weise in einem sprachlichen, habituellen oder räumlichen ‘Dazwischen’ angesiedelt sind und dadurch besonders turbulente kommunikative Akte literarisch einzufangen vermögen. Es handelt sich um zwei historische Romane, die zum einen in der Karibik des 19. Jahrhunderts, zum anderen im Deutschland der Romantik angesiedelt sind. Hinzu kommt ein Hunde-Roman, der sich animalisch-indiskret zu brisanten Gesichtspunkten US-amerikanischer Zeitgeschichte äußert. Im ersten Beitrag dieses Teils verdeutlicht **Gesine Müller** anhand eines vielschichtigen Beispiels der aktuellen frankophonen Literatur aus dem karibischen Raum, wie sinnvoll es ist, die französischsprachigen Literaturen dieser Region in Hinblick auf den lateinamerikanischen Horizont einzubeziehen. Der Roman *Adèle et la pacotilleuse* (2007) von Raphaël Confiant, so weist die Verfasserin nach, zeigt paradigmatisch, dass die französische Karibik und die dort verfasste Literatur einen vieldimensionalen, intellektuellen und kulturellen Raum der Überlagerungen bilden, dessen Analyse auch mit Blick auf die Theorieproduktion der Region – mit ihrem universellem Konzept des ‘Tout-monde’ (Édouard Glissant) – besonders lohnenswert ist. **Jenny Haase** beschäftigt sich mit dem Roman *El viajero del siglo* (2009) des in Barcelona lebenden Argentiniers Andrés Neuman. Auch dieser Text behandelt das Sujet der Globalisierung, insbesondere das Thema der kommunikativen ‘Verlinkung’, und bedient sich dabei besonderer Formen der performativen Ausgestaltung innerhalb des literarischen Mediums. Dieser metaliterarische Text schlägt vor, Übersetzungskunst als erotische Übung zu verstehen – Übersetzungslust als Lust am Anderen. Neumans Roman mündet auf diese Weise in eine buchstäblich grenzenlose Feier von Alterität. Schließlich wird noch nach der in den Roman eingeschriebenen Rolle des ‘impliziten Lesers’ gefragt, um auf dieser Grundlage die unterschiedlichen kulturell, sprachlich und kommerziell geprägten Rezep-

tionsbedingungen zu reflektieren. Den vierten Teil beschließt der Beitrag von **Marco Thomas Bosshard** zu dem 2007 erschienenen Roman *Indiscreciones de un perro gringo* des Puerto-Ricaners Luis Rafael Sánchez. Dieser gehört eigentlich zur Generation der Boom-Autoren, ist aber in Deutschland erst zu entdecken. Sánchez distanziert sich zwar einerseits vom Erbe des magischen Realismus, führt andererseits jedoch auch die Programmatik des 'virtuellen Realismus' der McOndistas und den Klassiker-Anspruch der Crackeros ad absurdum. Er wählt die subtilen Nuancen einer hündischen 'écriture', um die Strukturen einer frivolen Polit-Welt zu inspizieren. Sánchez' vielstimmiger Text, der letztlich auf die cervantinische Tradition der Hundeerzählung verweist, scheint mit seinem parodistischen Diskurs eine Repolitisierung der Welt der Mächtigen, aber auch des Schreibens als solchem einzufordern, wie Bosshard zudem mit Blick auf den Hunderoman *El niño pez* (2004) der Argentinierin Lucía Puenzo postuliert. Darüber hinaus macht er neugierig auf weitere "perspectivas caninas", etwa auf Homero Aridjis mythologischen Thriller *Los perros del fin del mundo* (2012).

Den Band beschließt ein Interview von **Rike Bolte** mit der chilenischen und in New York lebenden Autorin **Lina Meruane**, die bereits das Kolloquium im Dezember 2010 mit einer poetischen Text-Bild-Performance bereichert hatte. In dem Interview aus dem Jahre 2012 gibt Lina Meruane Auskunft über ihre eigene Bildungsgeschichte und ihre literarischen Orientierungen: Sie äußert sich zur historischen und gegenwärtigen Position von Autorinnen im literarischen Feld Lateinamerikas und spricht über das komplexe Verhältnis von Körper und Text bzw. die Repräsentation des Körpers in post-feministischen Texten und Kontexten. Außerdem thematisiert Meruane die Relevanz des Bildlichen und Intermedialen in der Literatur und verweist darauf, dass die neuen lateinamerikanischen Literaturen im Spannungsfeld von Globalem und Lokalem geschrieben werden und somit besondere Dynamiken und Zwischenräume zum Ausdruck bringen.

Unser herzlicher Dank gilt an dieser Stelle den Autorinnen und Autoren, die an diesem Band mitgewirkt haben. Sabine Erbrich und Jasmin Wrobel danken wir für ihre umfassende Mithilfe bei der redaktionellen Arbeit. Dem Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin sei gedankt für die Unterstützung des Projekts und der Publikation, dem Ibero-Amerikanischen Institut der Stiftung Preußischer Kulturbesitz für die Aufnahme des Bandes in die Reihe Bibliotheca Ibero-Americana.

Literaturverzeichnis

- BRADU, Fabienne (2011): *Los escritores salvajes*. México: Dirección General de Publicaciones/Conaculta.
- “Brutas Editoras, ‘con una pata en Santiago y otra en Nueva York’” (2012). In: *La Tercera, Cultura*. 21.12.2012. <<http://www.latercera.com/noticia/cultura/2012/12/1453-499749-9-brutas-editoras-con-una-pata-en-santiago-y-otra-en-nueva-york.shtml>> [24.03.2013].
- CHÁVEZ-CASTAÑEDA, Ricardo/PADILLA, Ignacio/PALOU, Pedro Ángel/URROZ, Eloy/VOLPI, Jorge (2004): “Manifiesto Crack”. In: Dies.: *Crack: instrucciones de uso*. México: Mondadori, 207–224.
- ETTE, Ottmar (2001): *Literatur in Bewegung: Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- (2005): *ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos.
- FRANCO, Jean (2002): *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard Univ. Press.
- FUGUET, Alberto/GÓMEZ, Sergio (Hg.) (1996): *McOndo*. Barcelona: Mondadori.
- GARGANIGO, John Frank/DE COSTA, René/HELLER, Ben A. (1997): *Huellas de las literaturas latinoamericanas*. Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall.
- GIARDINELLI, Mempo (1996): “Variaciones sobre la postmodernidad o ¿qué es eso del posboom latinoamericano?” [1990]. In: *Escritos. Revista del Centro de Estudios del Lenguaje* 13/14, 261–269.
- INCARDONA, Juan Diego/LLACH, Santiago (2009): *Los días que vivimos en peligro*. Buenos Aires: Emecé.
- LA LÍNEA (2004). In: *Los Flamencos no comen. Revue: Recherche et création contemporaine* (Montpellier) 5.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel/MORALES SARAVIA, José (Hg.) (2005): ‘Boom’ y ‘Postboom’ desde el nuevo siglo: impacto y recepción. Madrid: Editorial Verbum.
- LUDMER, Josefina (2010): *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- MALDONADO, Tryno (Hg.) (2008): *Grandes Hits. Vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*. Oaxaca: Editorial Almadía.
- MÜLLER, Gesine (2004): *Die Boom-Autoren heute: García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, Donoso und ihr Abschied von den großen identitätsstiftenden Entwürfen*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- ORTEGA, Julio (2010): “Entrevista con Julio Ortega FIL 2010 Novísima Literatura Latinoamericana”. <<http://www.youtube.com/watch?v=Sd00OKoA9BU>>.
- RESENDE, Beatriz (2008): *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Biblioteca Nacional.
- SARLO, Beatriz (2007): *Escritos sobre la literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- SHAW, Donald Leslie (1989): “Towards a Description of the Post-Boom”. In: *Hispanic Studies* 66, 87–94.
- (1999): *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo*. 6. erw. Aufl. Madrid: Cátedra.

- SWANSON, Philip (1995): *The New Novel in Latin America: Politics and Popular Culture after the Boom*. Manchester/New York: Manchester Univ. Press.
- VOLPI, Jorge (1999): *En busca de Klingsor*. México: Planeta.
- (2011): “La nueva narrativa hispánica de América (en más de 100 aforismos, casi tuits)”. In: *Nexos en línea*, 01.09.2011. <<http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2099498>> [25.03.2013].
- YATES, Donald u.a. (Hg.) (1975): *Otros mundos – otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. East Lansing, Michigan: Michigan State University/Latin American Studies Center.

Die lateinamerikanische Literatur auf dem Weg ins 21. Jahrhundert

Michi Strausfeld

Am 10. Dezember 2010 erhielt Mario Vargas Llosa den Literaturnobelpreis in Stockholm. Dies ist im Rahmen der hier präsentierten Beiträge ein willkommener Anlass, einen kurzen Blick zurück auf nahezu dreißig Jahre lateinamerikanischer Literatur zu werfen und insbesondere auf das Jahr 1982, in dem Gabriel García Márquez diese höchste literarische Auszeichnung verliehen wurde. In seiner dezidiert politischen Nobelpreisrede sprach der Autor damals vor allem von Unterdrückung, Ausplünderung, Verlassenheit... und von der 'Einsamkeit Lateinamerikas', auch Hauptthema seines Romans *Hundert Jahre Einsamkeit* (1970, span. 1967). Dort lautet der letzte Satz pessimistisch:

[Aureliano Babilonia] hatte [...] begriffen, [...] daß die Stadt der Spiegel (oder der Spiegelungen) vom Wind vernichtet und aus dem Gedächtnis der Menschen in dem Augenblick getilgt sein würde, in dem Aureliano Babilonia die Pergamente endgültig entziffert hätte, und daß alles in ihnen Geschriebene seit immer und für immer unwiederholbar war, weil die zu hundert Jahren Einsamkeit verurteilten Sippen keine zweite Chance auf Erden bekamen. (García Márquez 1970: 476 f.)

Lateinamerika – der einsame Kontinent. In den 1980er Jahren gab es wirklich kaum einen Grund, optimistisch in die Zukunft zu blicken. Es war eine düstere Dekade für viele Länder: Militärdiktaturen in Chile, Argentinien, Uruguay und Brasilien. Der Terror des 'Leuchtenden Pfades' in Peru. In Kolumbien wütete der Drogenkrieg – hier sei nur der Name des von aller Welt gefürchteten, zugleich von vielen Menschen in Medellín bewunderten 'Barons' Pablo Escobar genannt. Bürgerkrieg in El Salvador, Todesschwadronen in Guatemala, dazu der gezielte Versuch, die frei gewählte sandinistische Regierung in Nicaragua mit Hilfe der von den USA finanzierten 'Contra' zu stürzen. Kuba war politisch isoliert und litt unter der Wirtschaftsblockade, war daher immer stärker von der UdSSR abhängig und entwickelte sich unaufhaltsam zu einer Diktatur. In Mexiko fand alle sechs Jahre der inszenierte Machtwechsel innerhalb des PRI statt, der institutionalisierten revolutionären Partei, ein Name,

der Programm ist. In fast allen Ländern gab es eine Vielzahl von inkompetenten, korrupten Politikern, ein unübersehbares soziales Unrecht, wuchernde Elendsviertel und Luxusghettos für die wachsende Zahl von Superreichen. Überall explosive, unlösbare Probleme: Arbeitslosigkeit, Massenemigration in die USA (welche für viele Länder zur wichtigsten Devisenquelle wurde), zunehmende Kriminalität, 'violencia', Bandenwesen, Jugendgangs, neue Formen von Ausbeutung (sei es im Sexgewerbe oder in den 'maquiladoras', den Fabrikanlagen im nordmexikanischen Grenzraum). Das Drogenproblem breitete sich von Kolumbien her aus, und dieser nicht deklarierte Krieg spaltete das Land, so wie man es in vergleichbarer Weise seit dem Jahrhundertbeginn auch in Mexiko erlebt. Aber auch Bolivien, Peru, Argentinien oder Paraguay standen und stehen im Bannkreis der Droge, fast der ganze Kontinent ist auf irgendeine Weise involviert (als Produzent, Warenumsschlagplatz, Geldwäschereinstitution und Ähnliches mehr).

Politisch gehört Lateinamerika seit der Verkündung der Monroe-Doktrin im Jahre 1823 zum Einflussbereich der USA, die ihre wirtschaftlichen und politischen Interessen mit harter Hand und/oder durch Beteiligung an Staatsstreichen jahrzehntelang durchsetzen konnten. An dieser Situation änderte sich bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts nur wenig, denn auch nach dem Zweiten Weltkrieg gehörte Lateinamerika zum Einflussbereich der USA (mit Ausnahme Kubas). Die vielfältigen Implikationen und die Bedeutung des Kalten Kriegs in geografisch entfernten Ländern sind uns vielleicht erst nach dem Fall der Mauer in Berlin wirklich bewusst geworden. Während der Regierungszeit von Präsident George W. Bush und nach dem Schock des 11. Septembers 2001 hat sich das Augenmerk der USA verlagert – was Lateinamerika zum Teil zur Erlangung stärkerer Unabhängigkeit zu nutzen wusste (vor allem Brasilien).

Es überrascht daher nicht, dass die Literatur auf dem Kontinent in den 80er und 90er Jahren, also vor der weltpolitischen Wende des Jahres 2001 und dem Wandel der US-amerikanischen Außenpolitik, wie ein leuchtender Stern am düsteren Firmament schien. Wenn Politiker und Ökonomen nichts zustande brachten, galt dies doch nicht für die Literatur, die weltweite Anerkennung fand. Also waren die Lateinamerikaner stolz auf ihre Schriftsteller, auf die Dichter und Romanciers, die überall gelesen und bewundert wurden, als sei dies ein Indiz dafür, dass der Kontinent mehr leisten konnte und mehr zu bieten hatte als das soeben skizzierte finstere Panorama.

Dieser kurze Blick auf die politische Situation Lateinamerikas ist wichtig, weil die 'jungen' Autorinnen und Autoren, mit denen wir uns in der vorliegenden Aufsatzsammlung beschäftigen, in jenen Jahren herangewachsen sind – das omnipräsente Klima der 'violencia' hat viele von ihnen unübersehbar geprägt.

Das Jahr 1982 war aus mehreren Gründen ein Meilenstein für die Bedeutung der Literatur Lateinamerikas. Zum einen ging der Literatur-Nobelpreis an Gabriel García Márquez, der weltweit bejubelt wurde. Zum anderen sorgte die Publikation *Das Geisterhaus* von Isabel Allende (1984, span. 1982) für kontinuierliche Schlagzeilen: Ein Erstling wurde innerhalb kurzer Zeit zum Weltbestseller. Märchenhafte Verkaufszahlen für die Bücher einer jungen, unbekannten Chilenin, die im Exil in Venezuela lebte? Das war ein Ereignis und zugleich eine gewaltige Erschütterung der bislang vorwiegend männlichen Autorenwelt – von der sich mancher Romancier noch immer nicht erholt hat, wie die Diskussion um die Zuerkennung des Nationalpreises für Literatur in Chile an Isabel Allende im Jahr 2010 noch einmal verdeutlicht hat. Erst zum vierten Mal in achtzig Jahren ging der Preis an eine Frau, was an sich bereits bemerkenswert ist – und dies auch nur aufgrund des massiven Drucks und intensiven Einsatzes vieler chilenischer Autorinnen. Kein einziger (!) männlicher Schriftsteller hingegen votierte für die Bestsellerautorin, als sei ihr Erfolg ein Hindernis. Man hat von den Voten Kenntnis, weil die Abstimmungen öffentlich gemacht werden. Handelt es sich vielleicht um Neid? Das Argument, die Autorin schreibe keine 'Literatur', ist ohne Zweifel nur ein Vorwand, denn die meisten der achtzig Nationalpreisträger Chiles sind heute völlig zu Recht vergessen.

Vor diesem Hintergrund erlaube ich mir einen kurzen Exkurs, einen Blick zurück auf die lateinamerikanischen Autorinnen im 20. Jahrhundert. Wurden sie geschätzt oder eher ignoriert und vor allem: Wurden sie gelesen? Im Gedächtnis haften uns einige herausragende Lyrikerinnen, ein paar Erzählerinnen, aber kaum eine Romanautorin – eine Ausnahme bilden die drei Mexikanerinnen Rosario Castellanos (*Die neun Wächter*, 1962, span. 1957; *Das dunkle Lächeln der Catalina Díaz*, 1993, span. 1962), Elena Garro, deren Meisterwerk *Erinnerungen an die Zukunft* (1967, span. 1963) jedoch kaum Beachtung fand, obwohl es im gleichen Jahr publiziert wurde wie Julio Cortázers *Rayuela* (1963) und Elena Poniatowska, die als einzige wirklich Erfolg mit ihren Büchern hatte. Dies vor allem auch deshalb, weil sie (wie der kubanische Schriftsteller Miguel Barnet) das Genre der

‘novela testimonio’ bediente und auf diese Weise “jenen ihre Stimme lieh, die nicht für sich selbst sprechen konnten” (*Allem zum Trotz – das Leben der Jesusa*, 1982a, span. 1969) bzw. weil sie den ‘New Journalism’ praktizierte, wie z. B. in ihrer literarischen Reportage über die blutigen Auseinandersetzungen auf dem Platz der drei Kulturen (*La noche de Tlatelolco*, 1971). Dieses Buch rüttelte die mexikanische Gesellschaft auf, wurde heiß debattiert und ist inzwischen ein Klassiker.

Ich möchte an dieser Stelle sieben Namen aus dem Cono Sur nennen, die veranschaulichen, wie das ‘normale’ Dasein einer Schriftstellerin aussah: Alfonsina Storni (Argentinien, 1892–1938), Delmira Agustini (Uruguay, 1886–1914), Alejandra Pizarnik (Argentinien, 1936–1972), María Luisa Bombal (Chile, 1910–1980), Silvina Ocampo (Argentinien, 1903–1993), Armonía Somers (Uruguay, 1914–1994), Gabriela Mistral (Chile, 1889–1957). Was fällt dabei auf? Es handelt sich um Lyrikerinnen oder Verfasserinnen von Erzählungen, also von kurzen Texten. Viele dieser Autorinnen hatten eine dramatische Biografie, mehrere begingen Selbstmord oder kamen tragisch ums Leben, andere verstummten (wie María Luisa Bombal). Kaum eine Frau fand je die verdiente Anerkennung (das gilt noch stärker in anderen Ländern des Kontinents, z. B. für Teresa de la Parra, Elena Garro, Dulce María Loynaz, Lydia Cabrera, Blanca Varela). Lediglich Silvina Ocampo wurde akzeptiert, wohl dank ihrer berühmten Familie, ihrer Ehe mit Adolfo Bioy Casares und der Freundschaft zu Jorge Luis Borges. Eine Ausnahmeposition nahm natürlich auch Gabriela Mistral ein, nicht zuletzt dank des Nobelpreises, den sie im Jahre 1945 erhielt. Doch ihre Vita wurde geschönt, ihre lesbische Orientierung aus den offiziellen Biografien ausgespart und erst in den letzten Jahren publik gemacht. Die Brasilianerin Clarice Lispector (1925–1977) fand ihrerseits insbesondere dank des Feminismus der 70er Jahre vor allem in Frankreich breite Anerkennung.

Doch seit 1982 hat sich das Panorama aufgrund des Welterfolgs von Isabel Allende für ‘schreibende Frauen’ völlig verändert. Die ersten, die unmittelbar davon profitierten, waren zwei Mexikanerinnen: Angeles Mastretta, die ihren ersten Roman *Mexikanischer Tango* (1988, span. 1985) verfasste und Laura Esquivel, deren tragikomische Liebesgeschichte mit Kochrezepten *Bittersüße Schokolade* (1992, span. 1989) geradezu ‘verschlungen’ wurde (vor allem in den USA mit mehr als einer Million Käufern).

Es schien, als seien Leserinnen in Lateinamerika und in der Welt neugierig geworden, was die Frauen zu berichten hatten und wie sie es erzählten. Gab es eine weibliche schriftstellerische Ästhetik, gab es weibliche Themen? Ich bin immer skeptisch, wenn eine Gender- oder Quotendiskussion geführt wird, es gehört nicht zu meinen Themen. Allerdings bin ich davon überzeugt, dass der Markt, die Verlage und Kritiker in Lateinamerika das literarische Werk der Frauen jahrzehntelang weitgehend unbeachtet ließen: Es wurde nicht gefördert und wenig geschätzt, sonst hätten einige Frauen 'triumphieren' müssen. Die Klage reicht übrigens zurück bis zu Sor Juana Inés de la Cruz, der Octavio Paz eine ausführliche, einfühlsame Studie gewidmet hat, in welcher er ihr Werk und die Probleme ihrer Zeit erläutert (*Sor Juana Inés de la Cruz oder Die Fallstricke des Glaubens*, 1991, span. 1982).

Wenn wir die Veränderungen im Literaturbetrieb Lateinamerikas der letzten dreißig Jahre rekapitulieren, kann man festhalten: Was 1982 eine Ausnahme war und unvorstellbar schien, ist im 21. Jahrhundert eine Selbstverständlichkeit. Frauen und Männer haben theoretisch gleiche Chancen auf dem 'Markt', a priori gibt es keine Unterschiede. Allein die Nachfrage entscheidet, so heißt es, wer Erfolg hat oder nicht, zumal man in den Verlagen inzwischen immer häufiger hört, dass Autorinnen leichter zu vermitteln seien. Denn Frauen kaufen Romane, Frauen lesen Romane, Frauen lesen Frauen. Daher beklagen sich inzwischen bereits manche Autoren über 'mangelnde Anerkennung und fehlende Chancengleichheit'.

So ganz stimmt das alles aber noch immer nicht, denn nur wenige Argentinier freuen sich z. B. darüber, dass Elsa Osorio oder Claudia Piñeiro in vielen Ländern großen Erfolg haben. Gerne qualifiziert man beide ab als 'nicht seriös' oder als 'populär' und das will heißen: Sie schaffen keine Literatur. Auch Carla Guelfenbein in Chile, Laura Restrepo in Kolumbien oder heute Sabina Berman in Mexiko müssen noch manches Vorurteil überwinden.¹

Um unbekannte Autorinnen bemüht sich in Deutschland die Initiative des *LiBeraturpreises*. Sicher ist diese Auszeichnung für Autorinnen der 'Dritten Welt' notwendig und ehrenwert, hat doch manche lateinamerika-

¹ Angemerkt sei an dieser Stelle, dass auch fünfundzwanzig Jahre nach dem Erfolg des *Geisterhauses* und nach weiteren 18 Büchern noch immer jeder neue Roman von Isabel Allende auf der SPIEGEL-Bestsellerliste steht, im Jahre 2010 z. B. *Die Insel unter dem Meer*. Die Gesamtauflage der verkauften Bücher Allendes in Deutschland beträgt heute stolze 7,5 Millionen Exemplare.

nische Preisträgerin erst dank dieser bescheidenen Ehre mehr Aufmerksamkeit daheim und im Ausland gefunden. Doch ich habe gemischte Gefühle, da es auch eine Ghettoisierung implizieren kann. Das Engagement ist dennoch hervorragend.

Am ehesten wurde die ‘Gleichstellung’ aber vermutlich in den Anthologien erreicht, die in den letzten zehn Jahren publiziert wurden. Ob es um einzelne Länder geht, wie Argentinien oder Mexiko, Kolumbien, Peru, Chile usw., oder um ganz Lateinamerika: Selbstverständlich findet sich immer eine Vielzahl von Autorinnen repräsentiert, ebenso in den sogenannten ‘Best of Best’-Listen wie etwa in der *Bogotá 39. Antología de cuento latinoamericano* (Bogotá 2007) oder in der Zeitschrift *Granta* die Auswahl *Los mejores narradores jóvenes en español* (Barcelona 2010). In meinem Band *Schiffe aus Feuer. 36 Geschichten aus Lateinamerika* (Frankfurt am Main 2010) sind ebenfalls zwölf Autorinnen vertreten.

Noch ein drittes Ereignis war im Jahre 1982 wichtig: Es bezieht sich allerdings nur auf die Rezeption der lateinamerikanischen Literatur in Deutschland. Das zweite *Festival der Weltkulturen – Horizonte* war Lateinamerika gewidmet. Berlin wurde drei Wochen lang zur ‘Kulturhauptstadt Lateinamerikas’ – diesen Platz behauptete sonst stets Paris. Das Großereignis war Festival und Fest zugleich. Die Dokumentation der literarischen Veranstaltungen findet sich (als Auswahl) in der Zeitschrift *die horen* (1983) unter dem Titel *Horizonte ’82. Dokumente zur Literatur, Malerei, Kultur und Politik Lateinamerikas* abgedruckt. Auch die umfangreiche Pressedokumentation der Berliner Festspiele veranschaulicht, wie erfolgreich “Horizonte ’82” in allen Bereichen verlaufen ist (Kunst, Theater, Musik, Fotografie, Literatur) und mit welcher Begeisterung die zahlreichen Besucher den Darbietungen gefolgt sind. Damit hatten die Kultur und vor allem die Literatur des Kontinents endlich auch in Deutschland den Durchbruch geschafft. In diesem Zusammenhang sei aber daran erinnert, dass Hans Magnus Enzensberger noch im Jahre 1976, als die Frankfurter Buchmesse erstmals ein Schwerpunktthema lancierte, nämlich ‘Lateinamerika’, die Deutschen als die ‘letzten Entdecker des Kontinents’ bezeichnet hatte. Er bezog sich auf das mangelnde Interesse an der neuen Literatur des Booms, aber auch auf die Ignoranz in Bezug auf Alexander von Humboldt, der von den Lateinamerikanern als ‘zweiter Entdecker des Kontinents’ verehrt wird. Sein umfangreiches, faszinierendes Werk war damals nahezu unbekannt, vergriffen bzw. vergessen. Für diese oben genannten raschen Entwicklungen mögen die SPIEGEL-Bestsellerlisten der 80er Jahre als

Beweis dienen: Hier besetzten die neuen Bücher von Gabriel García Márquez, Isabel Allende, Mario Vargas Llosa und Ángeles Mastretta oft wochenlang die vordersten Plätze.

Das Jahr 1982 ist also tatsächlich ein Datum, das einen Einschnitt für die internationale Rezeption lateinamerikanischer Literatur markiert – wie zuvor das Jahr 1959. Damals lenkte die gleichzeitige Verleihung des Formentor-Preises an Samuel Beckett und an Jorge Luis Borges erstmals das Augenmerk Europas auf Lateinamerika.² Rückblickend kann der Effekt dieses Preises mit einem Paukenschlag verglichen werden, er war in jedem Fall der Auftakt zu den Übersetzungen, die in den 60er Jahren, der Dekade des Booms, erfolgten. Im Sinne eines ‘Kuriosums’ möchte ich die letzten Sätze aus einem Aufsatz zitieren, den ich selbst im Jahre 1981 für das *Börsenblatt* schrieb:

Es kann eine risikolose Prognose gestellt werden: Auch in den beiden letzten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts dürfen wir mit gewichtigen Publikationen im Bereich des Romans, der Lyrik und der Kurzgeschichte aus Lateinamerika rechnen. Diese ‘jüngste’ (wie Octavio Paz sagt) der zeitgenössischen Literaturen der Welt hat sich in knapp 30 Jahren an die Spitze geschrieben – auch wenn sie in Deutschland noch längst nicht die Rezeption gefunden hat, die sie aufgrund ihrer Vielseitigkeit und Qualität verdient. Aber dies ist nur eine Frage der Zeit: Sie kommt. (Strausfeld 1982: 268-281, hier 281)

Doch welche Veränderungen fanden nach 1982 statt, welche Neuerungen springen ins Auge, wohin führt – möglicherweise – der Weg der Literatur Lateinamerikas im 21. Jahrhundert?

Als Erstes sei festgehalten, wie intensiv sich die jüngeren Autoren und Autorinnen – die ‘Enkel des Booms’ – von ihren Übervätern abzusetzen versuchen. In den 90er Jahren gab es verschiedene Manifeste, wie z. B. das Vorwort zur Anthologie *McOndo* (hg. von Alberto Fuguet und Sergio Gómez 1996), das Phänomen des sogenannten ‘Crack’ in Mexiko (als Theoretiker dieser Bewegung traten Jorge Volpi, Ignacio Padilla und Eloy Urroz in Erscheinung) sowie die ‘Nueva Ola’ in Kolumbien. Stets lehnte man hier die in Anschluss an García Márquez und den magischen Realismus produzierte Literatur vehement ab und forderte alle thematischen und ästhetischen Freiheiten. Aber diese Protesthaltungen wurden

2 Frankreich nimmt allerdings dank der Reihe ‘La Croix du Sud’ im Verlag Gallimard eine Sonderstellung ein. Dort wurde seit den 1950er Jahren lateinamerikanische Literatur publiziert.

inzwischen abgelöst durch ein neues Selbstverständnis, das von großer Souveränität zeugt. Hierzu seien einige Stimmen zitiert:

Die uns vorangegangene Generation schrieb für oder gegen García Márquez. Er war im Freud'schen Sinne eine Art Vaterfigur für sie. Für meine Generation ist er eher der Großvater. Er ist ein alter Herr, dem man zuhört, ein Klassiker wie Faulkner, Hemingway oder Borges. Das ist nicht mehr das gleiche Spiel, wir sind viel freier, auch politisch. (Antonio Ungar zit. in Ahl 2009, übs. M.S.)

Als Schriftsteller ist man nicht mehr verpflichtet, Lateinamerikaner zu sein oder Lateinamerika zu repräsentieren. Aber ich glaube, dass das mit der Weltliteratur ein Traum der Aufklärung ist, ein Traum Goethes, der heute nicht mehr funktioniert. (Edmundo Paz-Soldán zit. in García 2011, übs. M.S.)

Ich habe einige jüngere Autoren um eine Liste ihrer Lieblingsbücher bzw. -autoren gebeten: Martín Kohan, Santiago Roncagliolo, Carla Guelfenbein, Antonio Ungar, Yuri Herrera. Keiner war von dieser Idee begeistert und das Ergebnis könnte unterschiedlicher nicht sein: Während Kohan immerhin Borges nennt und Roncagliolo Vargas Llosa, erwähnen alle anderen keinen einzigen Autor Lateinamerikas. Kurioserweise fehlt aber auch der Verweis auf Roberto Bolaño, der doch als Star der lateinamerikanischen Gegenwartsliteratur gilt und für viele jüngere Schriftsteller ein Vorbild ist. Bolaño selbst hatte jedenfalls in einem Entwurf zu einer Rede im Juni 2003 (kurz vor seinem Tode) auf die oft gestellte Frage "Woher kommt die neue lateinamerikanische Literatur" ironisch geantwortet:

Wenn ich mich streng an diesen Titel halten würde, bräuchte ich für die Antwort keine drei Minuten. Wir kommen aus der Mittelklasse oder einem einigermaßen wohlhabenden Proletariat oder aus Familien, die in zweiter Generation von Drogenhändlern abstammen und sich nicht mehr nach Kugelhagel sehnen, sondern nach Anerkennung. ("Sevilla ödet mich an" in Bolaño 2008: 63)

Bei dem inzwischen legendären Schriftstellertreffen in Sevilla wurde Bolaño übrigens einstimmig zum Sprecher der neuen lateinamerikanischen Autoren gewählt. Seine Romane und sein Verständnis von Literatur haben großen Einfluss auf die heute schreibenden Autoren, auch wenn sein Name auf den genannten 'Lieblingslisten' fehlt. Irgendwie scheint vielen seine Biografie faszinierend: Seine Kindheit und Jugend verbrachte er in Chile, Mexiko und wieder in Chile, später folgte sein Exil in Mexiko, dann der Weg nach Spanien, wo er vielen Brotberufen in Barcelona und Umgebung nachging (u.a. war er Kellner und Nachtwächter auf einem

Campingplatz). Und immer schrieb er wie besessen. Schließlich kam der späte Triumph in Spanien und in Lateinamerika mit der Verleihung des Rómulo Gallego-Preises im Jahre 1999 für *Die wilden Detektive* (2002, span. 1998). Die weltweite Anerkennung allerdings erfolgte erst post mortem.

Was die neuen Themen der lateinamerikanischen Literaturen betrifft, schreibt Tryno Maldonado (Mexiko) im Vorwort seiner Anthologie *Grandes Hits. Vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos* (Oaxaca 2008):

[...] die Autoren dieser Anthologie gehören zu einer Generation von Enttäuschten, die Zuflucht zu Zynismus und Gleichgültigkeit nimmt, um nicht noch einmal betrogen zu werden. Sie glaubt an nichts mehr, weil ihr Leben ein einziger Betrug war. Es ist eine Generation, die auf der Grundlage einer Vielzahl von nicht gehaltenen Versprechungen herangezogen wurde, eine davon größer als die andere, wie ein endloser Witz. (Maldonado 2008: 12, übers. M.S.)

Im Vorwort zu *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana* (Buenos Aires 2009) schreibt der peruanische Herausgeber Diego Trelles Paz: “[Das Buch] will eine Antwort vorwegnehmen auf die Frage über die literarische Zukunft, die sogleich zu einem unumgänglichen Thema wird, denn der Augenblick der Bilanzen und Ablösungen ist gekommen” (Trelles Paz 2009: 14, übers. M.S.).

Die Autoren Lateinamerikas fühlen sich in ihrer Mehrzahl eher dem Kontinent als einem Land verpflichtet. So bemerkte Juan Gabriel Vásquez einmal in einem Interview mit der Zeitung *El País*, dass die Sprache zwar kontinental sei, aber absurde Ländergrenzen existierten. Und das Thema der ‘Identität’, das zwei und mehr Jahrzehnte lang in zahllosen Essays und auf allen Podien diskutiert wurde, ist inzwischen lediglich ein alter Hut. Was in einigen der Romane, die in den letzten zehn Jahren publiziert wurden, auffällt, ist die Vermischung von Journalismus und Fiktion: Das Endprodukt heißt ‘faction’. Sicher hängt dies damit zusammen, dass viele Autoren ihren Lebensunterhalt mit dem Journalismus verdienen, Kolumnen oder Reportagen schreiben oder neuerdings auch Blogs. Die in Cartagena de Indias im Jahre 1994 gegründete ‘Schule des neuen Journalismus’ FNPI, finanziert von Gabriel García Márquez, stützt und fördert diese Tätigkeit. Tomás Eloy Martínez war einer der Mitbegründer und zugleich Lehrmeister, dessen Kurse überaus beliebt waren. Er selber hat mit *Pasión según Trelew* (1973) eines der ersten ‘faction’-Bücher verfasst. Sein Roman *Santa Evita* (1997, span. 1995) gilt als Meisterwerk dieses ‘neuen Genres’.

Im 20. Jahrhundert gab es mehrere Literaturströmungen, von denen ich nur drei nennen möchte, die sich intensiv mit der Zeitgeschichte und den drängendsten Problemen der Länder auseinandergesetzt haben:

1) den mexikanischen Revolutionsroman, den Juan Rulfo Jahrzehnte später mit *Pedro Páramo* (1958, span. 1955) sozusagen auf die Essenz reduzierte;

2) den Diktatorenroman, der sich besonderer Beliebtheit erfreute (Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa);

3) den Narco- oder Drogenroman in Kolumbien (Antonio Caballero, Fernando Vallejo, Jorge Franco) und seit kurzem in Mexiko (Elmer Mendoza, Martín Solares, Juan Pablo Villalobos, Yuri Herrera und viele andere). Oft werden diese Romane als Kriminalromane verfasst.

Meine Prognose lautet somit: Auch im 21. Jahrhundert wird die Beschäftigung mit der Problematik des Kontinents fortbestehen. Doch man wird sich dafür neue Formen suchen, denn es existiert ein politisches und moralisches 'Engagement', wenngleich nicht explizit unter diesem Etikett. Zu solchen Werken zählt natürlich die literarische Aufarbeitung der Militärdiktaturen im Cono Sur, die intensive Auseinandersetzung mit dieser unmittelbaren furchterlichen Vergangenheit. Dies bezeugten viele der Bücher aus Argentinien, die aus Anlass der Frankfurter Buchmesse im Jahre 2010 vorgelegt wurden, auf beeindruckende Weise.³

Die literarische Strömung, die in Europa (aus Unkenntnis) zum Etikett der Literatur des ganzen Kontinents wurde, der 'magische Realismus' oder die 'wunderbare Wirklichkeit', ist vergessen und vorbei. Keiner der jüngeren Autoren will davon noch etwas wissen.

Die 'Phantastik des Cono Sur' – laut Julio Cortázar handelt es sich dabei um eine "Phantastik der Mittagsstunde, nicht der Mitternacht" – hat sich hingegen, vermutlich auch durch die politischen Umstände bedingt, gewandelt und zu neuen Ausdrucksformen gefunden: Ich denke hier an Samantha Schweblin, Félix Bruzzone und Patricio Pron. Die besorgte Frage, die Adolfo Bioy Casares 1988 in seinem eigens für die Anthologie *Der rote Mond – Phantastische Erzählungen des Rio de la Plata* (Frankfurt am Main

³ Wie umfangreich diese Produktion war, kann man in der exzellenten kommentierten Bibliografie von Klaus Küpper (2010) nachlesen.

1988) verfassten Vorwort äußerte, ob dieser ‘Glücksfall’, dieser ‘Reichtum’ an eigenwilligen phantastischen Texten wohl fort dauern werde, darf man sicher mit ‘Ja’ beantworten.

Was ist also ‘neu’ im 21. Jahrhundert? Wohin führt der Weg, was überrascht an der lateinamerikanischen Literatur, die seit dem Jahr 2000 geschrieben wird? Natürlich ist es verfrüht, nach etwa zehn Jahren deutliche Strömungen oder klare Linien aufzeigen zu wollen, aber ich glaube, ein paar Besonderheiten fallen bereits auf. Ich möchte im Folgenden nur meine persönlichen Eindrücke wiedergeben.

Zu den Genres: Mir scheint, die Literatur des Kontinents hat inzwischen höchst verschiedene Formen von Literatur erobert, darunter auch solche, die als ‘minderwertig’ oder als ‘B-Literatur’ abqualifiziert wurden, und sie hat zum Teil Herausragendes darin geleistet. Ein paar Beispiele seien an dieser Stelle genannt:

- der gesellschaftliche Kriminalroman: Leonardo Padura und sein *Havanna-Quartett* (2003–2005, span. 1991–1998)
- der Politthriller: Santiago Roncagliolo mit *Roter April* (2008, span. 2006)
- das bereits erwähnte dokumentarische Romanggenre ‘faction’
- der Science-Fiction-Roman von Rodrigo Fresán, Pilar Quintana, Giovanna Rivero
- der historische Roman, z. B. von Isabel Allende *Ines meines Herzens* (2007, span. 2006), *Die Insel unter dem Meer* (2010, span. 2009)

Zur Erzählhaltung: Früher wollten die Autoren ‘la novela total’ (Vargas Llosa 1969: 20) schreiben und darin die ganze Welt einfangen; sie erzählten große Familiensagas, die zugleich die Geschichte des jeweiligen Landes spiegelten (Gabriel García Márquez mit *Hundert Jahre Einsamkeit*) oder eine Epoche (Alejo Carpentier: *Explosion in der Kathedrale*, 1964b, span. 1962). Santiago Roncagliolo merkt hierzu lakonisch an: “Wir wollen die Welt nicht mehr verändern, wir sind froh, wenn sie uns heute nicht um die Ohren fliegt” (zit. in Rojo 2009, übs. M.S.). Sind die Autoren also zufrieden, wenn sie nur einen Bruchteil der Welt einfangen können, nutzen sie deshalb so gerne die erste Person Singular? Ist das eine neue Erfahrung, eine neue ‘Bescheidenheit’? Das sollte man beobachten, es könnte aufschlussreich sein.

Zu den Themen: ‘Out’ sind Themen wie die Identitätsfindung (z. B. die alte Denkfigur des Gegensatzes zwischen Ariel und Calibán, die ins-

besondere auf José Enrique Rodó zurückgeht), die alles verschlingende Natur (vgl. z. B. José Eustacio Riveras *La Vorágine*, 1924), die Debatte um ‘Zivilisation und Barbarei’ (vgl. z. B. Domingo Faustino Sarmientos *Facundo*, 1845 oder Rómulo Gallegos’ Roman *Doña Bárbara*, 1929); die Indio- und Gaucholiteratur; ‘out’ sind auch der sozialkritische Roman oder die ‘tropische’ bzw. kostumbristische Sprache; ebenso die traditionelle ‘novela testimonio’ (vgl. etwa Miguel Barnets *Der Cimarrón*, 1969, span. 1966, oder Elena Poniatowskas *Stark ist das Schweigen*, 1982b, span. 1980, und *Das Leben der Jesusa*, 1982a, span. 1969).

Was heute ins Auge springt, ist die freie Themenwahl: Es gibt nicht nur Lateinamerika, sondern die ganze Welt, die von Indien über Afrika bis in die USA reicht. Und natürlich gibt es Europa, insbesondere Paris. Uns fällt selbstverständlich auch auf, wie oft nun Deutschland zum Schauplatz wird – was vorher ganz ungewöhnlich war. Im Folgenden seien drei dieser ‘deutschen’ Beispiele genannt: Andrés Neuman *El viajero del siglo* (2009), Patricio Pron *El comienzo de la primavera* (2008) und Jorge Volpi *Das Klingsor-Paradox* (2001, span. 1999).

Die Position des ‘engagierten Intellektuellen’ gehört ebenfalls der Vergangenheit an. Der Bolivianer Edmundo Paz Soldán bemerkt hierzu:

Das Modell des Intellektuellen hat sich drastisch verändert. Es wird immer schwieriger, einen Platz in der öffentlichen Debatte zu erlangen wie ihn Fuentes oder Vargas Llosa innehaben. Die Wirklichkeit hat sich fragmentiert, und wengleich sich viele Stimmen zu dem äußern, was passiert, so gibt es doch nicht mehr den Intellektuellen, der sich berufen fühlte, sich in das moralische Gewissen der Gesellschaft zu verwandeln. (*El País*, 01.10.2009 zit. in Rojo 2009, übers. M.S.)

Was ist also das Erbe der großen Meister, der Autoren des Booms? Sicher bleiben die großartigen Romanstrukturen von Mario Vargas Llosa ein Vorbild, ebenso die nuancierten Erkundungen der Innenwelten von Juan Carlos Onetti, die Sprachökonomie von Jorge Luis Borges; die Handhabung der Sprache (“die Worte tanzen und hüpfen lassen”⁴) bei Julio Cortázar; die karge Sprachpoesie von Juan Rulfo. Die Klassiker Lateinamerikas werden selbstverständlich gelesen, aber sie sind heute vor allem eines: Klassiker. Und sie stehen im Bücherschrank neben den anderen Klassikern der Weltliteratur.

4 Vgl. hierzu Octavio Paz über Cortázars Erzählung *El perseguidor* (1959): “Julio resucitó muchas palabras y las hizo saltar, bailar y volar”. In *ABC*, 18.08.1984 (“Paz, una irresistible pasión por la poesía”), 38.

Im Jahre 2010 schließt sich mit dem an Mario Vargas Llosa verliehenen Nobelpreis vermutlich ein Kreis, der mit Borges' *El Aleph* (1949), Bioy Casares' *Morels Erfindung* (1965, span. 1940), Onettis *Der Schacht* (1989, span. 1939) und Carpentiers *Das Reich von dieser Welt* (1964a, span. 1949) in den 1940er Jahren begann. Ich möchte einige Highlights rekapitulieren:

Die 50er Jahre mit Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, José María Arguedas, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares; die 60er Jahre als Jahre des Booms; die 70er Jahre mit ihrer Aufarbeitung dessen, was geschrieben vorlag und in denen viel Neues hinzukam: die Werke von Manuel Puig, Guillermo Cabrera Infante, Jorge Ibargüengoitia, José Lezama Lima, Reinaldo Arenas, José Donoso, Augusto Monterroso, José Revueltas, Fernando del Paso, Jesús Díaz, Alfredo Bryce Echenique usw.

Im Jahre 1982 schließlich wurde der Nobelpreis an Gabriel García Márquez verliehen. In den 80er Jahren traten Isabel Allende und weitere Autorinnen in Erscheinung; 1990 ging der Nobelpreis an Octavio Paz. In den 90er Jahren wurden 'vergessene' Autoren international entdeckt, z. B. Ricardo Piglia oder Sergio Pitol, und es kamen neue Bücher von bereits älteren und bislang unbekannten Autoren hinzu: Tomás Eloy Martínez (*Santa Evita*) oder Fernando Vallejo (*La virgen de los sicarios*, 1994). Außerdem traten jüngere Autoren in Erscheinung wie Roberto Bolaño. Die 90er Jahre sind auch das Jahrzehnt der Polemiken und der Rebellion gegen die Überväter (in den Gruppen McOndo, Crack, Nueva Ola). Im Jahre 1998 sticht Roberto Bolaños Roman *Die wilden Detektive* hervor, für den er den Premio Rómulo Gallegos erhält.

Doch ab dem Jahr 2000 nimmt das Interesse an lateinamerikanischer Literatur in Europa ab. Einige jüngere Autoren werden zwar international publiziert, doch mit einem deutlich bescheidenerem Echo und Erfolg: z. B. José Manuel Prieto (Kuba/USA), Santiago Roncagliolo (Peru), Martín Kohan (Argentinien), Horacio Castellanos Moya (El Salvador), Carla Guelfenbein (Chile), Juan Gabriel Vásquez (Kolumbien), Alan Pauls und Guillermo Martínez (beide Argentinien). Vermutlich ist die Argentinierin Elsa Osorio die einzige wirklich erfolgreiche Ausnahme mit einem Roman wie *Mein Name ist Luz* (2000, span. 1998). Nach seinem frühen Tod 2003 wurden auch Roberto Bolaños Name und Werk international aufgewertet, vor allem in den USA: Heute gilt er als ein Kultautor.

Selbstverständlich wäre es verwegen bzw. unmöglich, irgendwelche Prognosen über die weiteren Wege der Literatur Lateinamerikas im 21. Jahrhun-

dert aufstellen zu wollen. Daher möchte ich abschließend ein wenig von der eigenen Arbeit erzählen, also von meinen eigenen Vorlieben.

In der Anthologie *Schiffe aus Feuer* habe ich versucht, neue Autorinnen und Autoren des ganzen Kontinents, die alle nach 1960 geboren wurden, vorzustellen (ähnlich wie in *Cubanísimo. Junge Erzähler aus Kuba*, Frankfurt am Main 2000). Die Arbeit an dieser Anthologie – es sind 36 Schriftsteller von der Bronx bis Argentinien vertreten – war eine überaus spannende Erkundung, bei der ich außerordentlich viel gelernt habe und die mich fasziniert hat. Seitdem glaube ich behaupten zu können, dass es eine neue Literatur auf dem Kontinent gibt, und dass sie tatsächlich *anders* ist als früher – in der Themenwahl, im Stil, in der Ästhetik. Ich bemühe mich nun, einige dieser neuen Stimmen in Deutschland bekannt zu machen.

Im Jahre 2011 erschienen zwei bislang unbekannte Autoren aus Mexiko: Sabina Berman und Yuri Herrera. 2012 folgte der Kolumbianer Antonio Ungar. Weitere Projekte sind in Planung, doch ich möchte an dieser Stelle nur einige wenige Worte zu diesen drei Romanen sagen, von denen jeder auf seine Art ‘neu’ ist.

Sabina Berman (geb. 1954): *Die Frau, die ins Innerste der Welt tauchte* (2011, span. 2010) ist eine philosophische Reflexion, ein ökologisches Traktat (u.a. über das Essen, den Thunfischfang und das Leerfischen der Meere), die Geschichte einer namenlosen Autistin, eine Reflexion über ein ‘Ich’, welches den Namen Karen Nieto trägt, die nicht lügen kann, keine Metaphern versteht, die aber über eine besondere Intelligenz verfügt, so dass sie schließlich mit aberwitzigen Ideen und Methoden zu einer global erfolgreichen Unternehmerin wird. Zugleich enthält das Buch eine scharfe Kapitalismuskritik und eigenwillige philosophische Diskussionen zu Descartes’ berühmtem Diktum: “Ich denke, also bin ich”. Ein Roman, der im Meer spielt, einem Territorium also, das niemandem gehört. Dieser Roman lässt sich nicht einordnen, kein Begriff und keine Kategorie erscheinen mir passend.

Yuri Herrera (geb. 1970): *Abgesang des Königs* (2010, span. 2004) ist ein Drogenroman ohne die übliche Quote an Mord und Totschlag, an Grausamkeiten und Gewehrsalven, ein Roman, der ohne das Wort ‘Drogenbaron’ auskommt und der eine neue Sprache schafft. Erzählt wird die Geschichte eines Sängers von ‘corridos’, jener volkstümlichen, balladenartigen Lieder, welcher zum offiziellen Künstler am Hofe des ‘Königs’ ernannt wird und dessen wunderbare Taten zunächst preist, ehe ihn das Grauen packt und in die Flucht treibt. Ähnlich wie Fernando Vallejo in

Kolumbien, der mit *Die Madonna der Mörder* (2000, span. 1994) etwas anderes schuf als einen 'Narcoroman', bringt Yuri Herrera in seinen beiden Werken, die an der Grenze zwischen den USA und Mexiko spielen, eine neue Sprache hervor und entwickelt dabei ein überaus kreatives und oft lyrisches Vokabular. Es ist eine neue Art, den alltäglichen Horror in Mexiko so zu thematisieren als handele es sich um eine Moritat. So wie Juan Rulfo die Essenz des 'Revolutionsromans' herauskristallisiert hatte, gelingt Yuri Herrera Ähnliches mit dem 'Drogenroman', indem er ihn erneuert.

Antonio Ungar (geb. 1974): *Drei weiße Särge* (2012, span. 2010) ist ein Roman, der das politische Geschehen in Miranda erzählt, einem 'imaginären' Land, das Kolumbien zum Verwechseln ähnelt. Es geht um die unglaubliche Geschichte eines Ersatz-Diktators, der den verstorbenen Herrscher als Marionette der Herrschaftsquellen, die um ihre Privilegien bangen, ersetzen soll. Der Roman unterscheidet sich deutlich von dem Ort Macondo und den Diktatorenfiguren bei García Márquez: Hier werden die Rankünen und Kämpfe um die Macht mit Hilfe der Farce und der Karikatur entlarvt, vom magischen Realismus bleibt keinerlei Spur. Das Konzept des 'Diktatorenromans' wird regelrecht auf den Kopf gestellt. Der Autor legt ein polyphonisches Werk vor, das für verschiedene Interpretationen offen bleibt. Es bietet u.a. eine Satire der lateinamerikanischen Politiker im Allgemeinen und konkret von Ex-Präsident Uribe (müheles werden die Leser in Kolumbien zahlreiche Szenen und Personen entschlüsseln), die ins Gewand eines Thrillers gekleidet ist. Doch der hintergründige Ernst kommt immer deutlicher zum Vorschein, dem Leser bleibt das Lachen im Halse stecken. Im Jahre 2010 erhielt dieser Roman den spanischen Herralde-Preis. Der Autor selbst hat zu seinem Werk angemerkt: "In der Kultur Bogotás gibt es etwas, das die Leute dazu bringt, ständig über den Krieg zu lachen. Es ist eine Form des Überlebens. Über das Tragische zu lachen ist sehr kolumbianisch" (zit. in Mora 2010, übers. M.S.).

Im 21. Jahrhundert wird man vermutlich keinen zweiten Boom erwarten dürfen – eine solche Vielfalt von unterschiedlichsten Talenten ist ein vielleicht einmaliger Glücksfall gewesen. Doch wahrscheinlich wird es in jedem Jahrzehnt immer einige neue Autoren und Autorinnen geben, die sich behaupten werden – wie dies in den meisten Nationalliteraturen üblich ist. Die interessanten, vielversprechenden neuen Stimmen schon heute in der Fülle der Manuskripte herauszufinden, sie zu publizieren und gegebenenfalls übersetzen zu lassen – dies ist die große Herausforderung und Aufgabe für Verleger, Agenten, Scouts und Lektoren in Lateiname-

rika und Spanien sowie in anderen Ländern Europas. In diesem Zusammenhang sei an einen berühmten Satz von José Lezama Lima erinnert: “Sólo lo difícil es estimulante”. Und aus meiner Warte kann ich versichern: ‘Schwierig’ und ‘anregend’ ist diese Aufgabe ganz bestimmt.

Zum Abschluss sei Mario Vargas Llosa zitiert. Lateinamerika ist heute nicht mehr der ‘einsame Kontinent’, wie der Nobelpreisträger García Márquez noch 1982 formuliert hatte, sondern Teil der globalisierten Welt – politisch wie literarisch. Dies betonte Vargas Llosa knapp dreißig Jahre später in seiner Dankesrede anlässlich der Preisübergabe:

Lateinamerika hat, nicht ohne manches Stolpern und Entgleisen, Fortschritte gemacht [...]. Wir haben unter weniger Diktaturen zu leiden als früher [...] die Demokratie [funktioniert] so einigermaßen, gestützt auf breite gesellschaftliche Mehrheiten, und zum ersten Mal in unserer Geschichte haben wir eine Linke und eine Rechte, die [...] Gesetz, Meinungsfreiheit, freie Wahlen und Regierungswechsel respektieren. Das ist der richtige Weg, und wenn Lateinamerika nicht von ihm abweicht, die tückische Korruption bekämpft und sich weiter in die Welt integriert, wird es endlich vom Kontinent der Zukunft zum Kontinent der Gegenwart werden. (Vargas Llosa 2010)

Literaturverzeichnis

- AHL, Nils C. (2009): “Lejos de la sombra sofocante de los padres”. In: *resonancias.org* [113], 01.03.2011. <<http://resonancias.org/content/read/1234/lejos-de-la-sombra-sofocante-de-los-padres-por-nils-c-ahl/>> [04.07.2012].
- ALLENDE, Isabel (1984): *Das Geisterhaus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp [span. 1984].
- (2007): *Ines meines Herzens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp [span. 2006].
- (2010): *Die Insel unter dem Meer*. Berlin: Suhrkamp [span. 2009].
- BARNET, Miguel (1969): *Der Cimarrón*. Frankfurt am Main: Insel [span. 1966].
- BERMAN, Sabina (2011): *Die Frau, die ins Innerste der Welt tauchte*. Frankfurt am Main: S. Fischer [span. 2010].
- BIOY CASARES, Adolfo (1965): *Morels Erfindung*. München: Nymphenburger Verl.-Handlg. [span. 1940].
- BOLAÑO, Roberto (2002): *Die wilden Detektive*. München/Wien: Hanser [span. 1998].
- (2008): *Exil im Niemandsland: Fragmente einer Autobiographie*. Berlin: Berenberg.
- BORGES, Jorge Luis (1970): *Sämtliche Erzählungen* [enthält ‘Das Aleph’]. München: Hanser.
- CARPENTIER, Alejo (1964a): *Das Reich von dieser Welt*. Frankfurt am Main: Insel [span. 1949].
- (1964b): *Die Explosion in der Kathedrale*. Frankfurt am Main: Insel [span. 1962].
- CASTELLANOS, Rosario (1962): *Die neun Wächter*. Frankfurt am Main: Insel [span. 1957].
- (1993): *Das dunkle Lächeln der Catalina Díaz: Der magische Roman vom Aufstand in Chiapas*.

- Wien/Zürich: Europaverlag [span. 1962].
- ELOY MARTÍNEZ, Tomás (1973): *La Pasión según Trelew*. Buenos Aires: Granica.
- (1997): *Santa Evita*. Frankfurt am Main: Suhrkamp [span. 1995].
- ESQUIVEL, Laura (1992): *Bittersüße Schokolade*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel [span. 1989].
- FUGUET, Alberto/GÓMEZ, Sergio (Hg.) (1996): *McOndo*. Barcelona: Mondadori.
- GALLEGOS, Rómulo (2003): *Doña Bárbara*. Barcelona: Art Enterprise Ed. [span. 1929].
- GARCÍA, Laura (2011): “El escritor ya no está obligado a ‘ser’ latinoamericano. Entrevista con Edmundo Paz Soldán”. In: *Otro Lunes. Revista hispanoamericana de cultura* 5, 5. <<http://otrolunes.com/archivos/16-20/?hemeroteca/numero-16/sumario/otrolunes-conversa/el-escritor-ya-no-esta-obligado-a-ser-latinoamericano>> [04.07.2012].
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1970): *Hundert Jahre Einsamkeit*. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch [span. 1967].
- GARRO, Elena (1967): *Erinnerungen an die Zukunft*. Berlin: Henssel [span. 1963].
- HERRERA, Yuri (2010): *Abgesang des Königs*. Frankfurt am Main: S. Fischer [span. 2004].
- KÜPPER, Klaus (2010): *Bücher zu Argentinien: Verzeichnis der lieferbaren Titel*. Köln: Küpper.
- MALDONADO, Tryno (Hg.) (2008): *Grandes Hits. Vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*. Oaxaca: Editorial Almadía.
- MASTRETTA, Angeles (1988): *Mexikanischer Tango*. Frankfurt am Main: Suhrkamp [span. 1985].
- MILES, Valerie/MAJOR, Aurelio/FREEMAN, John (Hg.) (2010): *Los mejores narradores jóvenes en español*. Barcelona/London: Duomo/Granta.
- MORA, Rosa (2010): “El colombiano Antonio Ungar gana el Herralde con una sátira feroz sobre Latinoamérica”. In: *El País*, 08.11.2010. <http://cultura.elpais.com/cultura/2010/11/08/actualidad/1289170805_850215.html> [04.07.2012].
- NEUMAN, Andrés (2009): *El viajero del siglo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- ONETTI, Juan Carlos (1989): *Der Schacht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp [span. 1939].
- OSORIO, Elsa (2000): *Mein Name ist Luz*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel [span. 1998].
- PADURA, Leonardo (2003): *Ein perfektes Leben: das Havanna-Quartett: 'Winter'*. Zürich: Unionsverlag [span. 1991].
- (2004): *Handel der Gefühle*. Zürich: Unionsverlag [span. 1994].
- (2005a): *Labyrinth der Masken*. Zürich: Unionsverlag [span. 1997].
- (2005b): *Das Meer der Illusionen*. Zürich: Unionsverlag [span. 1998].
- PAZ, Octavio (1991): *Sor Juana Inés de la Cruz oder die Fallstricke des Glaubens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp [span. 1982].
- “Paz, una irresistible pasión por la poesía” (1984). In: *ABC*, 18.08.1984, S. 38. <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1984/08/18/038.html>> [04.07.2012].
- PONIATOWSKA, Elena (1971): *La noche de Tlatelolco*. México: Ed. Era.
- (1982a): *Allein zum Trotz – das Leben der Jesusa*. Bornheim-Merten: Lamuv [span. 1969].
- (1982b): *Stark ist das Schweigen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp [span. 1980].

- PRON, Patricio (2008): *El comienzo de la primavera*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- RIVERA, José Eustacio (2005): *La vorágine*. Bogotá: Ed. Pontificia Univ. Javeriana [erstmalig 1924].
- ROJO, José Andres (2009): "¿Intelectuales domados?" In: *El País*, 01.10.2009. <http://elpais.com/diario/2009/10/01/sociedad/1254348001_850215.html> [04.07.2012].
- RONCAGLIOLO, Santiago (2008): *Roter April*. Frankfurt am Main: Suhrkamp [span. 2006].
- RULFO, Juan (1958): *Pedro Páramo*. München: Hanser [span. 1955].
- SARMIENTO, Domingo Faustino (2007): *Barbarei und Zivilisation. Das Leben des Facundo Quiroga*. Frankfurt am Main: Eichborn [span. 1845].
- STRAUSFELD, Michi (1982): "Zur Weltspitze vorgestoßen". In: Hanns, Lothar/Fenner, Marlott Linka (Hg.): *Welt-Literatur heute*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 268–281.
- (Hg.) (1983): *Horizonte '82. Zweites Festival der Weltkulturen: Lateinamerika. Beiträge, Reden, Dokumente zur Literatur, Malerei, Kultur und Politik Lateinamerikas*. Bremerhaven: Wirtschaftsverlag (= die bore. Zeitschrift für Literatur, Grafik und Kritik 28, 1 = Ausg. 129).
- (Hg.) (1988): *Der rote Mond. Phantastische Erzählungen vom Río de la Plata*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (Hg.) (2000): *Cubanísimo!: Junge Erzähler aus Kuba*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (Hg.) (2010): *Schiffe aus Feuer. 36 Geschichten aus Lateinamerika*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- TAMAYO, Guido (Hg.) (2007): *Bogotá 39. Antología de cuento latinoamericano*. Bogotá: Ediciones B.
- TRELLES PAZ, Diego (2009): *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- UNGAR, Antonio (2012): *Drei weiße Särge*. Frankfurt am Main: S. Fischer [span. 2010].
- VALLEJO, Fernando (2000): *Die Madonna der Mörder*. Wien: Zsolnay [span. 1994].
- VARGAS LLOSA, Mario (1969): "Carta de batalla por Tirant lo Blanc". In: Martorell, Joanot (Hg.): *Tirant lo Blanc*. Bd. 1. Madrid: Alianza, 9–41.
- (2010): *Ein Lob auf das Lesen und die Fiktion*. Nobelvorlesung am 07.12.2010. <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosa-lecture_ty.html> [04.07.2012].
- VOLPI, Jorge (2001): *Das Klingsor-Paradox*. Stuttgart: Klett-Cotta [span. 1999].

I.

Einschreibungen

Roberto Bolaños Version von Erinnerung: Schweigen, Ironie und emotionale Leere in *Nocturno de Chile*

Ingrid Simson

1. *Nocturno de Chile*

Estrella distante aus dem Jahr 1996 und *Nocturno de Chile* von 2000 sind die einzigen Romane Roberto Bolaños, die in Chile spielen. Die anderen Prosatexte des Autors sind seinem kosmopolitischen Leben gezollt und vorwiegend in Mexiko oder Spanien angesiedelt, wo Bolaño die meiste Zeit seines Lebens verbrachte.¹

Bolaño, der in seinen ersten Schaffensjahren ausschließlich Lyrik verfasste, erfuhr einen ersten Erfolg im narrativen Bereich 1996 mit *La literatura nazi en América*, einer fiktionalen Enzyklopädie rechtsgerichteter Literatur vornehmlich aus Chile und Argentinien. *Estrella distante* aus dem gleichen Jahr blieb weitgehend unbeachtet. 1999 erhielt Bolaño dann den prestigeträchtigen Premio Rómulo Gallegos für seinen Roman *Los detectives salvajes*, womit sein Ruhm begründet schien. Ein Jahr später folgte *Nocturno de Chile*. Auch dieser Kurzroman erfuhr zunächst wenig Aufmerksamkeit und wurde erst spät von Kritik und Leserschaft 'entdeckt'. Als exemplarisch mag hier das Urteil von Roberto González Echevarría gelten, der das Werk 2010 in einem Artikel nach strengen Qualitätskriterien analysiert, um zu folgendem Ergebnis zu kommen: "Es una pequeña obra maestra al nivel, y a veces por encima del nivel, de lo mejor que escribieron los novelistas consagrados del canon – los del Boom" (González Echevarría 2010: 128).

¹ Zum Leben Roberto Bolaños, um das sich viele Legenden ranken, wozu der Autor selbst durch irreführende und ironische Bemerkungen nicht wenig beigetragen hat, vgl. vor allem Herralde 2005: 78. Zur Charakterisierung seiner Person findet sich eine wahrscheinlich treffende Beschreibung in Javier Cercas' Roman *Soldados de Salamina* (Cercas 2001: insb. 145–153). Cercas und Bolaño lieferten sich eine Art 'interliterarischer Auseinandersetzung' und schrieben sich gegenseitig in ihre fiktionalen Werke ein. Zur Beziehung von Cercas und Bolaño und speziell den Gemeinsamkeiten von Cercas' *Soldados de Salamina* und Bolaños *Nocturno de Chile* vgl. Briceño/Hoyos 2010.

Bolaños Verhältnis zu Chile wird wohl zu Recht als konfliktiv bezeichnet. Dies spiegelt sich vor allem in “Fragmentos de un regreso al país natal” wider, einem Essay, den Bolaño 1998 verfasste, nachdem er nach 25 Jahren erstmalig wieder Chile besucht hatte.² Obwohl von chilenischer Nationalität und in Chile aufgewachsen, bezeichnet sich Bolaño selbst explizit als lateinamerikanischen Autor, eine Positionierung, der Rezeption und Literaturkritik zu folgen scheinen: Während Bolaño in den letzten Jahren von der internationalen Kritik einstimmig zum herausragenden lateinamerikanischen Autor erklärt wurde, fehlt sein Name in chilenischen Literaturgeschichten und Anthologien.

Nocturno de Chile ist ein kurzer Roman oder besser sogar als Novelle zu bezeichnen. ‘Nocturnos’, Nachtstücke, finden sich in der Malerei, der Literatur und der Musik. In der Literatur der Romantik erzählen Nachtstücke zumeist unheimliche Begebenheiten. Inhaltlich betrachtet hat der Titel seine Berechtigung, spielt sich die Kernhandlung doch in einer einzigen Nacht ab. Gleichzeitig mag ‘nocturno’ jedoch als Metapher dienen für eine dunkle Periode der chilenischen Geschichte.

Der Text selbst verweist auf das Gedicht “Nocturno” des kolumbianischen Autors José Asunción Silva, einem Vertreter des Modernismo.³ Wenngleich die Situation im Gedicht eine andere ist, denn das lyrische Ich beweint den Verlust eines geliebten Menschen, so findet sich in Bolaños Novelle doch eine Reihe von Schlüsselbegriffen des Poems und seiner Varianten, wie ‘sombra’, ‘muerte’, ‘alcoba’. Man kann hier eine eindeutige intertextuelle Referenz erkennen.

Vorrangig jedoch ist *Nocturno de Chile* ein Roman des Erinnerns: Der Protagonist und Erzähler Sebastián Urrutia Lacroix liegt auf seinem Totenbett und erinnert sein Leben. In der Art eines inneren Monologs oder Selbstgesprächs berichtet Urrutia von Erlebtem, von Begegnungen oder Episoden anderer, in einer dicht gedrängten Sprache mit vielen Aufzählungen, ohne Pausen oder im Druckbild sichtbaren Absätzen. Dabei ist die Erzählung in einem zeitlich wie räumlich realistischen Ambiente angelegt und umfasst etwa dreißig Jahre. Ehemals real existierende Personen vermischen sich mit fiktionalen Gestalten.

2 Die Ähnlichkeit des Titels zu Aimé Césaires Langgedicht *Cahier d'un retour au pays natal* aus dem Jahr 1939 ist mit Sicherheit nicht zufällig.

3 Für den Text des Gedichtes vgl. Asunción Silva 2004: 9–10. Das Gedicht besteht aus zwei Teilen, denen der Autor später weitere Varianten der Thematik unter selbigem Titel hinzufügte.

So erinnert Sebastián Urrutia Episoden aus einem Chile der 50er und 60er Jahre sowie die Zeit unter Allende, den Putsch und die Jahre danach. Auf einer Vielzahl von Ebenen wird in dem Roman Erinnerung evoziert. Doch liefert Bolaño keinen der üblichen Erinnerungsdiskurse, sondern eine außergewöhnliche Variante der Memoria-Literatur, die das Genre gleichsam sprengt,⁴ wie meine detaillierte Analyse der Novelle aufzeigen möchte, die sich an einige grundlegende Überlegungen zu Erinnerung und Memoria anschließen wird.

2. Memoria – Erinnerungsdiskurse

Sprache ist im Prozess des Erinnerns von essenzieller Bedeutung. Auch die Literatur ist auf einer Vielzahl von Ebenen eng mit Erinnerung verwoben:

Der literarische Text ist nicht nur Ort, an dem Konzepte des Gedächtnisses entfaltet oder dem mnemonischen Inventar entnommene *images* aufgerollt werden, sondern ist selbst kombinatorisches System, Ort einer auf sich selbst verweisenden *memoria*. (Haverkamp/Lachmann 1991: 21, Hervorh. im Original)

Gleichzeitig kennen wir aber auch eine bestimmte Art von Literatur, die speziell das Erinnern thematisiert. Diese Texte, die sich mit oft traumatisch besetzten historischen Ereignissen auseinandersetzen, tragen wesentlich zur gesellschaftlich notwendigen Vergangenheitsbewältigung bei. In Deutschland wird hier bekanntlich Texten, die sich mit Themen des Holocaust beschäftigen, ein besonderer Stellenwert zugesprochen. Aber auch in anderen Weltregionen entstehen Texte in der Folge von Diktaturen und Terror-Regimen.⁵

Dabei lassen sich zwei grundlegend unterschiedliche Textsorten ausmachen, die neben historiografischen Werken und Sachtexten vergangenen Schrecken darlegen. Eine erste Gruppe umfasst dokumentarisch angelegte Texte, Berichte von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen, die sich bemühen, ihre eigenen Erlebnisse erinnernd zu erzählen. Diesen Zeitzeugenberichten, bewusst subjektiv präsentiert und oft von Menschen ohne literarische Ambitionen geschrieben, kommt eine große Bedeutung im

4 An anderer Stelle äußert sich Roberto Bolaño selbst negativ zur Literatur der Erinnerung: "De entre todos los libros, los de memorias son los más engañosos del mundo pues en ellos el disimulo llega a alturas a veces insospechadas y sus autores generalmente sólo buscan la justificación" (Bolaño 2004: 114).

5 Grundlegend zu Gedächtnis, Literatur und Kultur vgl. Assmann 1999.

Prozess der Vergangenheitsbewältigung zu.⁶ Gleichzeitig handelt es sich bei diesen Texten zwischen Autobiografie, Dokumentation und Roman mit unterschiedlich hohem fiktionalem Anteil um eine hybride Gattung, deren Perspektive und Intention bisweilen hinterfragt werden und zu kontroversen Diskussionen führen können.⁷

Als eine zweite Gruppe lassen sich fiktionale Texte klassifizieren, die Vergangenes in der Form von Roman oder Erzählung darstellen. Dabei werden zwar erdachte Personen geschaffen, jedoch in einem zumeist historisch exakten Rahmen. Somit zeigt diese Art von Literatur 'Möglichkeiten' der Geschichte auf. Mithilfe einer eindeutig ausgewiesenen fiktionalen Handlung werden Aussagen über einen bestimmten Ausschnitt der Vergangenheit gemacht. Durch den dezidiert gekennzeichneten fiktionalen Charakter erscheinen diese Texte weniger subjektiv und hybrid, wenngleich natürlich auch hier, ebenso wie bei der oben benannten Textsorte, Standpunkte vertreten werden – zumal sich diese Texte oft einen dokumentarischen Anstrich verleihen, Zeitzeugenschaft also fingieren, um eine größere Glaubwürdigkeit zu erlangen. Bereits diese kurzen Ausführungen mögen verdeutlichen, dass Realität und Fiktion bei beiden Textsorten eng verschränkt erscheinen und somit von einer großen Grauzone an Texten auszugehen ist, die zwischen Fiktion und Geschichte oszillieren.

Eine grundlegende Bedeutung kommt bei jeder Art des Erinnerns dem Moment des Verschweigens zu, dem Verdrängen und Vergessen. Dies ergibt sich zum einen aus der Tatsache, dass traumatische Erfahrung oft verdrängt werden muss, um der betroffenen Person ein Weiterleben überhaupt zu ermöglichen. Wie wenig Erinnerung lenkbar ist und dass sie sich doch ihren Weg zurück ins Gedächtnis zu bahnen vermag, zeigt eindrucksvoll Jorge Semprún in seinen autobiografischen Texten über sein Leben im Konzentrationslager.⁸

6 Vom Zeitzeugen spricht man vor allem in Verbindung mit der Aufarbeitung von Nationalsozialismus und Holocaust, aber natürlich ist das Konzept des Zeitzeugen bereits in den Frühzeiten von Literatur zu finden. Zu einer grundlegenden Auseinandersetzung mit der Zeitzeugenschaft vgl. Segler-Messner 2005 und Agamben 2003.

7 Ein bekanntes Beispiel hierfür ist in der lateinamerikanischen Testimonio-Literatur das Zeugnis der Nobelpreisträgerin Rigoberta Menchú, das von verschiedener Seite angefochten wurde. Zur Kontroverse vgl. Arias 2001. Allgemein zur Problematik der Testimonio-Literatur vgl. Potthast 2003.

8 Entsprechende Passagen finden sich in verschiedenen Büchern von Jorge Semprún, die seinen Erlebnissen im KZ gewidmet sind, wie z. B. in *Quel beau dimanche* (1980) oder *Le mort qu'il faut* (2001); vgl. hierzu Faber 1995.

Gleichzeitig stehen Erinnerung und Vergessen in einem dialektischen Verhältnis. Kann Erinnerung doch nur da entstehen, wo eben noch Vergessen war. Nicht umsonst betrachtet Walter Benjamin, dessen Werk sich auf vielfache Weise und auf verschiedenen Ebenen mit Erinnerung beschäftigt, das Vergessen als „Triebkraft der Erinnerung“ (Pillau 2005: 86): „Steht nicht das ungewollte Eingedenken, Prousts *mémoire involontaire*, dem Vergessen viel näher als dem, was meist Erinnerung genannt wird?“ (Benjamin 1991: 311).

Benjamin, Skeptiker gegenüber traditionellen Erinnerungskonzepten und Darstellungen von Vergangenen, sieht den Historiker als Archäologen, der in mühseliger Kleinarbeit die verschiedenen Schichten von Vergangenheit freilegt.⁹ Dabei gelingt es jedoch nicht, ein statisches Gesamttaleau von Geschichte zu erhalten, denn „[d]as wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten“ (Benjamin 1978: 695, Hervorh. im Original).

Von großer Relevanz erscheint bei jeder Art von Erinnerungsdiskursen, dass es sich um konstruierte Erinnerung handelt, auch beim Dokument. Zwar mag dem Akt des Erinnerns an sich eine gewisse Spontaneität anhaften; die Weitergabe von Erinnerung erfolgt jedoch als aktuelle Konstruktion. Selektion und Anordnung folgen meist einem vorgegebenen Plan, der wiederum direkt in die Gegenwart weist: „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet“, so Walter Benjamin in seinem Aufsatz „Über den Begriff der Geschichte“ (Benjamin 1978: 701). Vergangenes wird im Moment des Erinnerns aktualisiert, neu selektiert und interpretiert.

Aufgrund des Charakters der erzählten Erinnerung als Konstruktion unterliegt diese auch den Verfahren des narrativen Diskurses. So nehmen rhetorische Figuren, wie z. B. die Metapher, bei jeglicher Art von Erinnerung eine bedeutende Position ein.¹⁰ Auch der Allegorie, die als erweiterte

9 „Wer sich der eignen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt. Vor allem darf er sich nicht scheuen, immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen – ihn auszustreuen, wie man Erde ausstreut, ihn umzuwühlen, wie man Erdreich umwühlt“ (Benjamin 1994: 100–101). Zu den verschiedenen Konzepten und Varianten von Erinnerung bei Benjamin vgl. vor allem die sehr ausführlichen und komplexen Darlegungen von Pethes 1999.

10 Zum metaphorischen Gehalt von Erinnerung vgl. Assmann 1999 und 1991.

Metapher verstanden werden kann, kommt eine relevante Funktion zu. Walter Benjamin zeigt, wie Erinnerung durch Zerstörung bzw. im fragmentarischen Evozieren keinen Mimesisgehalt schafft – es geht niemals um ein bloßes Nachbilden vergangener Ereignisse –, sondern z. B. durch das Umsetzen in Allegorie neue Gestalt und Sinnggebung zugesprochen erhält, unter enger Anbindung an die Gegenwart.¹¹ Eine eingehendere Darstellung dieses Verfahrens findet sich weiter unten anhand eines Beispiels aus *Nocturno de Chile*.

Nocturno de Chile ist ein Text, der auf vielfältige Weise und auf verschiedenen Ebenen Erinnerung evoziert. Dabei unterläuft der Autor gängige Verfahren der Memoria-Literatur: Er schafft mit ungewöhnlichem Personal und überraschender Perspektive etwas ganz Eigenes, das nicht nur den vergangenen Schrecken chilenischer Geschichte benennt, sondern das Dargestellte bewusst in die Gegenwart verlagert. Durch parodistische Verfahren und Umkehrungen werden gängige Erinnerungsdiskurse persifliert. Bolaño erzielt dabei einen außerordentlichen Verdichtungseffekt, der nicht zwangsläufig jedes Werk der Memoria-Literatur kennzeichnet.

3. *Nocturno de Chile* (2000) als Roman der Memoria

3.1. Erinnerung, Schweigen und Vergessen

Der Protagonist des Textes Sebastián Urrutia Lacroix, Priester, Mitglied von Opus Dei und bekannter sowie erfolgreicher Literaturkritiker Chiles, der unter dem Pseudonym H. Ibacache publiziert, liegt auf seinem Totenbett und erinnert sein Leben. Doch Padre Urrutia berichtet nicht freiwillig: Er wird zu seiner Erzählung gezwungen. Verantwortlich hierfür ist 'el joven envejecido', eine Schattengestalt, die den Padre zu seinen Erinnerungen veranlasst.

11 "Wird der Gegenstand [...] allegorisch, [...] bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. Das heißt: eine Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht" (Benjamin 1996: 161). Zum Konzept der Allegorie bei Benjamin vgl. vor allem Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Benjamin 1996), aber auch seine späteren Arbeiten zu Baudelaire, z. B. "Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus" (Benjamin 1978: 509–690).

Die Figur des 'gealterten jungen Mannes' wird vielfältig interpretiert. Seine Funktion ist klar: Er ist derjenige, der Urrutia Lacroix zur Erinnerung zwingt. So spricht die Sekundärliteratur vom Alter Ego des Protagonisten oder von seinem schlechten Gewissen.¹² Eine genaue Lektüre des Textes legt jedoch nahe, im 'joven envejecido' Bolaño selbst zu sehen. So bezeichnet ihn der Erzähler an anderer Stelle als "niño del sur, de la frontera lluviosa" (Bolaño 2000: 69) und berichtet von seinen Büchern.¹³ Diese und andere Textstellen verweisen auf Roberto Bolaño, der sich auf diese Weise nicht nur als Autor in das Werk einschreibt, sondern gleichzeitig – durchaus ironisch – den Blick auf eine Metaebene des Textes, den Prozess des Schreibens selbst zu lenken scheint.

Der Erzähler von *Nocturno de Chile* ist ein unzuverlässiger Erzähler. Oft verlässt ihn die Erinnerung, er erinnert nicht mehr genau und bisweilen gibt er sogar offen zu, dass er gar nicht erinnern möchte. Er zieht das Vergessen und Verdrängen vor. Die Gründe dafür, sein Schweigen zu brechen und sich dem Erinnern hinzugeben, sind sein schlechtes Gewissen und die Rechtfertigung aufgrund der Anschuldigungen des 'joven envejecido', die im Text selbst jedoch verschwiegen werden.

Sebastián Urrutia Lacroix ist der Prototyp des Mitläufers. Er ist zwar nicht aktiv an der Militärdiktatur und dem rechten Terror beteiligt, doch duldet er die Zustände und profitiert sogar davon. Da die linke Intelligentsia im Chile der Pinochet-Ära nahezu vollständig ausgeschaltet ist, avanciert Urrutia Lacroix schnell zum einzigen namhaften Literaturkritiker seiner Epoche. Er hat sich in der Diktatur eingerichtet, lebt zufrieden und zieht das Schweigen dem Sprechen und Erinnern vor.

Das Schweigen wird an vielen Stellen der Novelle thematisiert, zudem auf verschiedenen Ebenen.¹⁴ In erster Linie aber ist Schweigen für Urrutia Lacroix gleichbedeutend mit Ruhe und Frieden:

[...] y después vino el golpe de Estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar, y bombardearon La Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz. Me levanté y me asomé a la ventana: qué silencio. (Bolaño 2000: 99)

12 Vgl. z. B. González Echevarría 2010: 118.

13 "Yo he leído sus libros. A escondidas y con pinzas, pero los he leído. Y no hay en ellos nada que se le parezca. Errancia sí, peleas callejeras, muertes horribles en el callejón. La dosis de sexo que los tiempos reclaman, obscenidades y procacidades, algún crepúsculo en el Japón, no en la tierra nuestra, infierno y caos" (Bolaño 2000: 24).

14 Zum Aspekt des Schweigens in *Nocturno de Chile* vgl. Roger 2007.

Mit diesen Worten kommentiert der Erzähler den Putsch Pinochets.

Vor allem durch diese und ähnliche Textstellen wird deutlich, dass Schweigen und Ruhe hier metaphorisch gleichgesetzt werden mit Militär, traditioneller Ordnung und Autorität, während der Gegenpol der Lärm ist, die Vielfalt, „el parloteo de los monos“ (Bolaño 2000: 71), wie es an anderer Stelle heißt. Letztlich stehen sich Schweigen und Diktatur auf der einen und Vielfalt und Demokratie auf der anderen Seite gegenüber.

Bolaños Entscheidung, sein Werk, in dem er die Geschichte Chiles von den 50er Jahren bis weit in die Jahre der Pinochet-Diktatur thematisiert, aus der Perspektive eines Mitläufers zu präsentieren, ist bemerkenswert. Der Prototyp der Memoria-Literatur wählt in der Regel dezidiert die Perspektive des Opfers. Jorge Luis Borges vermochte seine Leser damit zu schockieren, dass er in seiner Kurzgeschichte „Deutsches Requiem“ einen KZ-Aufseher und somit Täter zu Wort kommen lässt und die Ereignisse aus dessen Perspektive erzählt. Padre Urrutia ist involviert in die Machenschaften der Diktatur, gleichzeitig ist er jedoch dafür nicht haftbar zu machen. Er ist nicht schuldig und lädt doch durch sein Verhalten Schuld auf sich.

So wundert es den Leser nicht, dass der Erzähler nur das absolut Notwendige berichtet, zu dem er sich vom ‘joven envejecido’ gedrängt fühlt. Vieles wird verschwiegen, ausgelassen, verdrängt. Wichtiges wird nicht erzählt, wobei Urrutia Lacroix bisweilen eine gekünstelt naive Position einnimmt und vorgibt, Zusammenhänge nicht verstanden zu haben, beispielsweise während seiner Europareise, als er sich in Pamplona, dem Hauptsitz des Opus Dei aufhält. Er ist begeistert von ‘la Obra’, deren Vertreter sich für ihn und seine literarischen Arbeiten interessieren. Er erhält eine Publikationsmöglichkeit, unterschreibt einen Vertrag und gibt sich naiv. Man erkennt hier die Strategie des Verschweigens.¹⁵

Die Erinnerungen des Priesters und Literaturkritikers Urrutia Lacroix in seiner wahrscheinlich letzten Nacht bilden die Rahmenhandlung der Novelle. Eingebettet darin liefert der Protagonist seine persönlichen Erinnerungen, gleichzeitig aber auch erinnerte Erzählungen anderer Personen. Hierzu gehört z. B. der Bericht des chilenischen Schriftstellers Salvador Reyes über seine Begegnung mit Ernst Jünger im besetzten Paris des Zweiten Weltkriegs, eine Begegnung, die tatsächlich stattgefunden hat.

15 Vgl. Bolaño 2000: 88. Zum Einfluss des Opus Dei in Chile, der vor allem unter der Diktatur Pinochets beträchtlich zunahm, vgl. Mönckeberg Pardo 2003.

Neben diesen aktiven Erinnerungsdiskursen einzelner Personen findet sich im Roman jedoch auch eine Reflexion über unterschiedliche Erinnerungskonzepte. Urrutias Vorbild und Förderer Farewell, ebenfalls Priester und Literaturkritiker, berichtet dem Erzähler von Heldenberg, einer Gedenkstätte in Niederösterreich. Der Händler Joseph Gottfried Pargfrieder, der mit dem Handel von Schuhen ein Vermögen gemacht hatte, verfolgte den Plan einer allumfassenden Gedenkstätte, in der alle Helden des österreichischen Kaiserreichs durch Standbild und Grabstätte geehrt werden sollten. “Y después el zapatero se extendió en los beneficios morales de un monumento semejante y habló de los viejos valores, de lo que quedaba cuando todo desaparecía, del crepúsculo de los afanes humanos y del temblor y de los últimos pensamientos” (Bolaño 2000: 57).

In dieser Konzeption ist Erinnerung nicht – wie eingangs mit Benjamin beschrieben – von der jeweiligen Gegenwart bestimmt und somit einem steten Wandel unterworfen; vielmehr ist es das Ziel einer solchen Konzeption und Vorstellung, das Vergangene zu konservieren und in dieser Gestalt in die Zukunft zu transferieren. Dass eine derartige Geschichtskonzeption trotz monumentaler Anlage und einer großen Anzahl von Standbildern, die man bis heute besuchen kann, zum Scheitern verurteilt ist, liegt auf der Hand.¹⁶

Bolaño räumt der allegorischen Umsetzung von Erinnerung in seiner Novelle eine bedeutende Rolle ein. Eine Allegorie ganz im Benjamin'schen Sinne ist die Europareise von Urrutia Lacroix, die den Zweck der Restaurierung von Kirchen verfolgt. So reist der Priester nach Europa und lernt Maßnahmen gegen die Verunreinigung von Kirchen kennen: Mit Hilfe von Falken roten die Kirchenmänner in kürzester Zeit die Tauben aus, deren Exkremente die Kirchen verschmutzen. Die Symbolik und der allegorische Charakter dieser Erzählung sind evident, gilt die Taube doch nach wie vor als christliches Symbol des Friedens und findet als solches auch im politischen Bereich Verwendung. Der Falke dagegen steht als Raubvogel für Autorität, Aggressivität und gnadenloses Töten.

Wie von Walter Benjamin beschrieben, zerstört die Allegorie die ursprüngliche Bedeutung der Erinnerung, um sie mit neuem Sinn aufzu-

16 Die Anlage von Heldenberg verfiel nach dem Tod Pargfrieders und wurde erst in den letzten Jahrzehnten als touristische Attraktion neu gestaltet, allerdings im Verbund mit einer Lippizaner-Reitschule und einem neolithischen Dorf. Das Material zur Geschichte Pargfrieders und zur Heldengedenkstätte ist spärlich. Zu Pargfrieder selbst vgl. den Roman von Stefan Heym aus dem Jahr 1998. Zu Heldenberg informiert die Webseite, wenngleich auch hier nur spärlich: <<http://derheldenberg.at>>.

laden. Die Sauberkeit und Ordnung störenden Tauben werden von den Klerikern und ihren mordenden Falken niedergemetzelt. Erneut haben wir hier ein gewalttätiges Vorgehen von Autorität gegen Vielfalt und Unordnung, von Diktatur gegen Demokratie. Das in diesem Sinne paradigmatische Ereignis wird in der Novelle in Europa verortet, und Urrutia Lacroix träumt daraufhin von Falkenscharen, die gen Amerika ziehen.

Ebenfalls allegorischen Charakter haben die beiden seltsamen Herren, Odeim und Oido, die Urrutias Europareise vermitteln. Ihre Bedeutung erschließt sich, wenn man ihre Namen als Anagramme, nämlich von hinten liest: Miedo (‘Angst’) und Odio (‘Hass’). Hier handelt es sich um die einfachste Form der Allegorie, um Personifikationen. Gleichzeitig erscheint in den beiden Figuren das Doppelgängermotiv angelegt, das für den gesamten Text von struktureller Bedeutung ist. Paarungen und doppelte Identitäten finden sich an einer Vielzahl von Orten des Romans, extern und intern, so dass Benmiloud folgerichtig von “una novela en que los dobles se multiplican al infinito y acaban por pulular” (Benmiloud 2010: 230) spricht.¹⁷

3.2. Emotionale Leere und Melancholie

Von Anfang an verblüfft den Leser die Gefühllosigkeit der Hauptfigur. Sebastián Urrutia Lacroix ist ein großer Egoist, der ausschließlich an sein eigenes Wohlergehen denkt. Dieser Charakterzug steht in eklatantem Gegensatz zu seinem Beruf und seiner Berufung als Priester. Früh wird klar, dass Urrutia seinen Mitmenschen mit Gleichgültigkeit begegnet, wenn nicht sogar mit Abscheu. Dies zeigt sich deutlich während einer Begegnung mit einfachen Leuten auf dem Land, die ihn mit Respekt behandeln, während Urrutia sie verachtet. Selbst die Erwähnung eines kranken Kindes vermag sein Mitleid nicht zu erregen.¹⁸

17 Zur genauen Analyse der beiden Figuren Odeim und Oido vgl. Benmiloud 2010. Zwar überzeugen die Darstellungen Benmilouds zunächst, allerdings erscheinen seine Ausführungen im Verlauf des Artikels, besonders in Hinblick auf die Begriffe ‘medio’ und ‘miedo’, letztendlich doch konstruiert.

18 “Y alguien me habló de un niño enfermo, pero con una dicción tal que no entendí si el niño estaba enfermo o ya estaba muerto. ¿Y a mí para qué me necesitaban? ¿El niño se estaba muriendo? Pues que llamaran a un médico. ¿El niño hacía tiempo que ya se había muerto? Pues que le rezaran, entonces, una novena a la Virgen. Que desbrozaran su tumba” (Bolaño 2000: 21).

Diese emotionale Gleichgültigkeit und Leere erfährt im Roman eine Steigerung. Empfindet Urrutia gegenüber der Landbevölkerung Abscheu, lässt ihn im Folgenden auch das blutige Gemetzel an Hunderten von Tauben kalt. Einen Höhepunkt bildet seine vollständige Gleichgültigkeit dann angesichts des Putsches in Chile und der daraus resultierenden Verfolgung, Folter und Hinrichtung von Personen. Urrutia empfindet durchaus ein gewisses Unbehagen, allerdings ist seine Haltung aufgrund seines großen Erfolgs als Kritiker gespalten.

Doch auch andere Personen des Romans sind durch ihre große Gefühllosigkeit und jeglichen Mangel an Empathie gekennzeichnet. Farewell, Vorbild und Gönner von Urrutia, ist ähnlich veranlagt, wenngleich sein Charakter mit dem Urrutias kontrastiert: Während Urrutia einen asketischen Lebensstil pflegt, vertritt Farewell das gegenteilige Prinzip. Er scheint die Sinnesfreuden des Lebens zu genießen, lebt seine Homosexualität aus, gibt sich lasziv und obszön und äußert sarkastisch-offen seine Meinung.¹⁹

Ein Höhepunkt an Gleichgültigkeit und Gefühllosigkeit im Roman ist jedoch die Begegnung des chilenischen Schriftstellers und ehemaligen Diplomaten Salvador Reyes mit dem deutschen Schriftsteller und Wehrmachtsoffizier Ernst Jünger in Paris während der nationalsozialistischen Besatzung. Reyes und Jünger begegnen sich in der Wohnung eines namenlosen guatemaltekenischen Malers, der aufgrund seiner ausgeweglosen politischen und finanziellen Situation lethargisch und gesundheitlich schwer angegriffen ist. Die Anwesenheit des vom Tod gezeichneten Malers hindert jedoch Reyes und Jünger nicht daran, sich einen vergnüglichen Nachmittag zu machen, bei guter Kost, Alkohol und einem angeregten Gespräch über Kultur.

Diese Begegnung zwischen Reyes und Jünger fand im besetzten Paris des Jahres 1943 tatsächlich statt. Dies bezeugt eine Tagebuchnotiz Jüngers vom Januar 1944:

Lektüre: 'L'Equipage de la Nuit' von Salvador Reyès [!], dem chilenischen Konsul, mit dem mich die Doctoresse bekannt machte. Reyès nimmt sich, mit südamerikanischen Abwandlungen, ein Vorbild an den angelsächsischen Erzählern, die um die Jahrhundertwende gesprächig wurden wie Kipling, Stephenson [!] und Joseph Conrad, und deren Wirken man mit den drei Worten: romantisch, puritanisch, planetarisch andeuten kann. (Jünger 1949: 468)

19 Vgl. hierzu z. B. Bolaño 2000: 64–67.

Wie Urrutia und Farewell ist auch Ernst Jünger Kritiker und Autor. Gleichzeitig reiht er sich mit seiner Darstellung in eine Serie von Literaturkritikern²⁰ ein, die in verschiedenen Werken Bolaños mit zumeist beißender Kritik in ihrer Verantwortungslosigkeit präsentiert und karikiert werden. Es handelt sich hier ganz eindeutig um eine thematische Charakteristik des Bolaño'schen Schreibens, die sich des Verdachts einer moralistischen Grundtendenz nur schwerlich zu entziehen vermag. Wie andere Figuren Bolaños erscheint Ernst Jünger als Prototyp des verantwortungslosen Intellektuellen und des ausschließlich auf den eigenen Vorteil bedachten Machtmenschen mit einer Vorliebe für rechtsgerichtete Autorität, dessen Gewissen- und Gefühllosigkeit radikal sind.²¹

Während die Gefühllosigkeit Ernst Jüngers in Bolaños Novelle absolut erscheint, führen Gleichgültigkeit und emotionale Leere bei den meisten Personen in *Nocturno de Chile* zur Melancholie. Diese erscheint als emotionales Ventil für schlechtes Gewissen und Unbehagen angesichts der Gleichgültigkeit der Figuren. Melancholie ist ein Gemütszustand der Schwermut und Trauer, der heute meist als Depression bezeichnet wird.²² In der Literatur und in den Künsten spielt die Melancholie eine bedeutende Rolle. An dieser Stelle sei erneut auf Walter Benjamin verwiesen, der Melancholie mit der Allegorie in Verbindung bringt: Die

20 Offensichtlich hat Ernst Jünger in seiner Funktion als Kritiker und rechtsgerichteter Intellektueller Bolaño über viele Jahre beschäftigt und fand als Figur nicht nur Eingang bzw. Erwähnung in dem postum erschienen Roman *2666*, sondern bereits in den frühen Werken *El Tercer Reich* und *La literatura nazi en América*, wo das Gedicht eines gewissen Rory Long angeführt wird, "en donde Leni Riefenstahl hacía el amor con Ernst Jünger" (Bolaño 2005: 155).

21 "Es wurden hier gestern große Mengen von Juden verhaftet, um deportiert zu werden – man trennte die Eltern zunächst von ihren Kindern, so daß das Jammern in den Straßen zu hören war. Ich darf in keinem Augenblick vergessen, daß ich von Unglücklichen, von bis in das Tiefste Leidenden umgeben bin. Was wäre ich sonst auch für ein Mensch, was für ein Offizier. Die Uniform verpflichtet mich, Schutz zu gewähren, wo es irgend geht. Freilich hat man den Eindruck, daß man dazu wie Don Quichote mit Millionen anbinden muß. Doch darf ich mich rühmen, daß in diesem Kriege in meiner Nähe noch nie ein Rechtsbruch stattgefunden hat ..." (Jünger 1949: 136). Da Bolaño Jüngers Tagebücher kannte, mögen diese und ähnliche Passagen zu seiner Einschätzung geführt haben. Die Kriegstagebücher Jüngers sind von einer ästhetischen Sachlichkeit und 'Coolness' geprägt, die auch anderen Kriegstagebüchern vor allem des Ersten Weltkriegs eigen ist (vgl. hierzu Büttner 2010). Die Einschätzung von Leben und Werk Ernst Jüngers ist bis heute umstritten und reicht von Wertschätzung, Akzeptanz und Verständnis bis zu Verurteilung und Ablehnung seines Werks aufgrund seiner Verstrickung in die Machenschaften des Nationalsozialismus.

22 Vgl. hierzu grundlegend Kristeva 1987; vgl. auch Clair 2005.

Allegorie birgt das Wissen um die Vergänglichkeit der Welt und führt zu Weltschmerz und Melancholie.²³

Eben dies scheint mit Padre Urrutia Lacroix zu geschehen, der angesichts des nahenden Todes und aufgrund verpasster Möglichkeiten in Melancholie verfällt. Doch unterscheidet der Text verschiedene Arten von Weltschmerz. Sehr oberflächlich erscheint die Melancholie von Farewell oder dem jungen Urrutia. Hier ist die traurige Stimmung lediglich der Ausdruck von Unbequemlichkeit, Langeweile oder der Sorge um das Altern. Im Gegensatz hierzu vermittelt der guatemaltekeische Maler in seiner Trauer und Melancholie das Bild des menschlichen Leids schlechthin. Gleichzeitig erscheint dieser Namenlose (eine Kompositfigur, die den in Paris verhungerten César Vallejo ebenso beinhaltet wie eine Anspielung auf den guatemaltekeischen Maler Carlos Mérida, der sich in den 20er Jahren in Paris aufhielt) als eine Allegorie des europäischen Elends der Jahrhundertmitte, welche die Bilder ausgemergelter sterbender Gestalten aus Konzentrationslagern evoziert und einen eklatanten Kontrast zu Ernst Jünger darstellt, dem fischen und satten Deutschen in Uniform.

Melancholie, Folge der Angst vor dem Tod oder des schlechten Gewissens, verweist hier immer nur auf sich selbst und manifestiert dabei auf eindringliche Weise die absolute Ichbezogenheit der entsprechenden Person. Die Novelle Bolaños, deren Figuren in ihrer ausschließlichen Selbstbezogenheit und ihrem Selbstmitleid nur dieser Emotion fähig zu sein scheinen, demonstriert hiermit einen eklatanten Mangel sämtlicher Personen an Empathie, Mitleid und Solidarität – Gefühle, die im Kontext der Novelle offensichtlich unbekannt sind.

3.3. Kritik an Chile

Roberto Bolaño hatte Zeit seines Lebens ein gespaltenes Verhältnis zu seinem Geburtsland. Die entscheidenden Jahre seiner schriftstellerischen Prägung hatte er in Mexiko verbracht, die meisten Jahre seines Lebens in Spanien. Zweimal besuchte er um die Jahrhundertwende Chile, Berichte hierzu finden sich in *Entre paréntesis* (2004).

²³ Zu den verschiedenen Aspekten von Melancholie im Werk von Benjamin vgl. Bock 2000; zur Verbindung von Allegorie und Melancholie vgl. Kahl 1992.

Nocturno de Chile äußert auf scharfe und gleichzeitig ambivalente Weise Kritik an der chilenischen Gesellschaft. Diese zieht sich durch den gesamten Roman und erscheint zunächst in einzelnen Sätzen, insbesondere von Farewell: “Todos los chilenos somos sodomitas” (Bolaño 2000: 66) oder “todo se hunde, todo se lo traga el tiempo, pero a los primeros que se traga es a los chilenos” (Bolaño 2000: 67).

Die Kritik an der chilenischen Gesellschaft ist das Ergebnis einer radikalen Bezugnahme von Erinnerung auf die Gegenwart. Urrutia Lacroix erinnert sein Leben seit den 50er Jahren. Doch werden diese Episoden nicht als historisch abgeschlossen, sondern in einem kontinuierlichen Fluss erzählt. Alles mündet in die Gegenwart und das vernichtende Urteil: “Todos, tarde o temprano, iban a volver a compartir el poder. Derecha, centro, izquierda, todos de la misma familia. Problemas éticos, algunos. Problemas estéticos, ninguno. Hoy gobierna un socialista y vivimos exactamente igual” (Bolaño 2000: 120–121).

Der Roman kann als Schlüsseltext gelesen werden und wurde in Chile selbst auch so rezipiert. Eine Reihe von Personen wird namentlich genannt, doch auch die fiktionalen Figuren haben einen realen Hintergrund. So handelt es sich bei Urrutia um den Priester und Literaturkritiker José Miguel Ibáñez Langlois, der unter dem Pseudonym Ignacio Valente für *El Mercurio* Kritiken verfasste. Hinter Farewell steckt Hernán Díaz Arrieta, einer der bedeutendsten chilenischen Kritiker der Mitte des 20. Jahrhunderts, bekannt unter dem Pseudonym Alone.²⁴ Gleichfalls soll es eine Person gegeben haben, die Pinochet und seinen Generälen heimlich Marxismus-Unterricht erteilte, ähnlich wie dies Urrutia von sich erzählt.

Neben der Führungselite und den zur Macht strebenden politischen Kreisen werden – wie in anderen Werken Bolaños auch – vor allem die Literaturschaffenden kritisiert, die Autoren und die Literaturkritiker. In den Roman integriert finden sich bekannte chilenische Autoren wie Pablo Neruda oder Salvador Reyes. Dabei gerät die Charakterisierung Nerudas, des kommunistischen Volkshelden, zur Präsentation einer skurrilen Gestalt, die den nächtlichen Mond anspricht und den Kontakt zu den einfachen Menschen meidet.²⁵ Salvador Reyes, der naiv Ernst Jünger bewundert, wird ein Mangel an Intelligenz und Menschlichkeit bescheinigt.

24 Vgl. López-Vicuña 2009: 208.

25 “Junto a la fantasía ecuestre de Farewell lo vi. Estaba de espaldas a mí. Vestía una chaqueta de pana y una bufanda y sobre la cabeza llevaba un sombrero de ala corta echado para atrás y murmuraba hondamente unas palabras que no podían ir dirigidas

Diese Konzeption, die letztlich die Frage nach der gesellschaftlichen Verantwortung der Intellektuellen stellt, erfährt ihren Höhepunkt gegen Ende des Werks, als Padre Urrutia während der Militärdiktatur Lesungen im Haus der jungen Dichterin María Canales besucht. Eines Nachts verirrt sich ein junger betrunkenen Dichter in diesem Haus und stößt im Keller auf ein Folteropfer, an eine Bettstatt gefesselt. Der Dichter zieht sich diskret zurück, “y no dijo nada” (Bolaño 2000: 139). Nach dem Ende der Diktatur stellt sich heraus, dass der nordamerikanische Ehemann der Dichterin Agent des chilenischen Geheimdienstes DINA war und nicht nur in seinem Keller folterte, sondern auch in den USA und an anderen Orten mordete.²⁶ Auch hier gibt es reale Vorbilder für diese offensichtlich wahre Geschichte: Die Dichterin hieß Mariana Callejas und bei dem DINA-Agenten handelte es sich um Michael Townley.²⁷

“Así se hace la literatura en Chile” (Bolaño 2000: 148) lautet das zynische Fazit von Padre Urrutia, dem er jedoch den die Wirkung abschwächenden Zusatz “así se hace la gran literatura de Occidente” beifügt.

4. Abschließende Bemerkungen

Mit *Nocturno de Chile* gelingt Roberto Bolaño eine dicht gewobene Novelle, in der sich Fiktion und Geschichte dialektisch verschränken und gegenseitig bedingen: Alles erscheint fiktional, nichts ist erfunden. Dabei verfährt der Autor kaum mimetisch und spart die großen Ereignisse fast völlig aus. Auch auf der Gesamtebene des Textes erscheint das Verschweigen beredter als die Darstellung. Das eigentliche historische Kernstück, die Wahl Allendes und der anschließende Putsch werden lapidar in wenigen Sätzen verhandelt.

a nadie sino a la luna. Me quedé como el reflejo de la estatua, con la patita izquierda semilevantada. Era Neruda” (Bolaño 2000: 23).

26 In “Fragmentos de un regreso al país natal” findet sich nämliche Geschichte, auf deren wahren Gehalt Bolaño verweist, wobei er zusätzlich als Zeugen den Autor Pedro Lemebel benennt: “Una noche una invitada o un invitado se levanta para ir al baño y se pierde [...] La habitación está a oscuras pero aun así distingue un bulto amarrado y doliente o tal vez narcotizado. Sabe qué es lo que está viendo. Cierra la puerta y regresa a la fiesta. Ya no está borracho sino aterrorizado, pero no dice nada” (Bolaño 2004: 78).

27 Vgl. López-Vicuña 2009: 208.

Urrutias Erinnerungen unterlaufen gängige Erinnerungsdiskurse durch die eigenwillige Perspektive des Mitläufers, durch sein Verdrängen und Verschweigen und den Mangel an Mitgefühl und Solidarität. Diese nahezu exzentrische Art von Memoria, die auch als Parodie und Persiflage der üblichen Erinnerungsdiskurse gelesen werden kann, mündet auf radikale Weise in die jeweilige Jetztzeit des Rezipienten und bietet damit eine massive Kritik an der aktuellen chilenischen Gesellschaft.

Von großer Bedeutung sind allegorische Verfahren und das Nutzen von Metaphern. Auf diese Weise gelingt es Bolaño, die an sich eingeschränkte Perspektive Urrutias zu erweitern, wozu auch wesentlich das Verfahren der Ironie beiträgt. So lassen sich die Oppositionen, die oben bereits für den Bereich der Figuren festgestellt wurden, als grundlegendes Strukturmerkmal der gesamten Novelle feststellen: Ruhe und Schweigen, die Welt des Urrutia Lacroix, verkörpern die Ordnung und diese kontrastiert mit einer Welt des Lärms und des Chaos, die es zu beseitigen gilt.

Ruhe und Schweigen gehen einher mit Gefühllosigkeit, die sich allenfalls noch als Melancholie manifestieren kann. Diese kreist entweder ausschließlich um das eigene Selbst oder sie dient als Metapher für das Leid dieser Welt. Der Gegenpol Mitleid, Engagement, Solidarität scheint verschwunden, beseitigt wie der Lärm und das Chaos. Mit der emotionslosen Sachlichkeit seines Diskurses schreibt sich Bolaño ein in die „Literatur der Kälte“, die sich seit einigen Jahren auch für die lateinamerikanische Literatur ausmachen lässt.²⁸

Im Zentrum der prägnanten Kritik an der chilenischen Gesellschaft steht die Kritik an ihren Intellektuellen, vorwiegend Literaten und insbesondere den Literaturkritikern, die an der Macht partizipieren. Ihre Gleichgültigkeit und Gefühllosigkeit entlarven sie in ihrer Schlechtigkeit²⁹ und gesellschaftlichen Verantwortungslosigkeit. Die Erweiterung dieser Konzeption sprengt schließlich den nationalen Rahmen: „Así se hace la literatura en Chile, pero no sólo en Chile, también en Argentina y en México, en Guatemala y en Uruguay, y en Francia y en Alemania, y en la verde Inglaterra y en la alegre Italia. Así se hace la literatura” (Bolaño 2000: 147).

28 Allgemein zu kulturellen Manifestationen von Emotionslosigkeit vgl. Geiger/Schröder/Söll 2010. Zum lateinamerikanischen Kontext vgl. den Beitrag von Stephanie Fleischmann in diesem Band.

29 Das Böse als Resultat einer allgemeinen Gleichgültigkeit der Menschen erinnert an Leszek Kolakowskis „Phänomen der Gleichgültigkeit der Welt“, vgl. Kolakowski 1984, vor allem 89–105.

“Quítese la peluca”, das Motto der Novelle, das der Kurzgeschichte *The Purple Wig* von G. K. Chesterton um die populäre Figur des Father Brown entnommen ist, verweist auf eine doppelte Täuschung: Das Entfernen der Perücke bei Chesterton fördert nicht die deformierten Ohren des vermeintlichen Adligen zutage, sondern die Narbe eines gemeinen Betrügers. Analog hierzu präsentiert Bolaño in seinem Werk die Entlarvung des Literaturkritikers, der ebenso etwas vorgibt, das er nicht zu erfüllen vermag. Seiner Statussymbole beraubt steht er als Mitläufer und gefühllose Person ohne Verantwortungsbewusstsein ähnlich da wie der Betrüger. Die ironische Verdrehung der Analogie begründet sich in der Tatsache, dass der den Betrüger entlarvende Father von Chesterton bei Bolaño selbst zum entlarvten und angeklagten Padre wird, gefühllos und letztlich uneinsichtig in seiner Schuld.

Literaturverzeichnis

- AGAMBEN, Giorgio (2003): *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*. Übersetzt von Stefan Monhardt. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ARIAS, Arturo (2001): *The Rigoberta Menchú Controversy*. Minneapolis/London: Univ. of Minnesota Press.
- ASSMANN, Aleida (1991): “Zur Metaphorik der Erinnerung”. In: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 13–35.
- (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck.
- ASUNCIÓN SILVA, José (2004): *Antología de poemas*. Bogotá: Biblioteca de Luis Ángel Arango.
- BENJAMIN, Walter (1978): “Über den Begriff der Geschichte”. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften* 1, 2. Herausg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 691–704.
- (1991): “Zum Bilde Prousts”. In: Ders.: *Gesammelte Schriften* 2, 1. Herausg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 310–324.
- (1994): “Ausgraben und Erinnern”. In: Ders.: *Denkbilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 100–101.
- (1996): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Herausg. von Rolf Tiedemann. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENMILOUD, Karim (2010): “Odeim y Oido en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. In: *Aisthesis* 48, 229–243.
- BOCK, Wolfgang (2000): *Walter Benjamin – Die Rettung der Nacht. Sterne, Melancholie und Messianismus*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

- BOLAÑO, Roberto (2000): *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- (2004): *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998–2003)*. Herausg. von Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama.
- (2005): *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral [erstmals 1996].
- BRICEÑO, Ximena/HOYOS, Héctor (2010): “‘Así se hace literatura’: Historia literaria y políticas del olvido en *Nocturno de Chile* y *Soldados de Salamina*”. In: *Revista Iberoamericana* 76, 232/233, 601–620.
- BÜTTNER, Nils (2010): “Avantgardisten im Schützengraben. Zur visuellen (Selbst-)Inszenierung soldatischer Coolness 1914–1918”. In: Geiger, Annette/Schröder, Gerald/Söll, Anne (Hg.): *Coolness. Zur Ästhetik einer kulturellen Strategie und Attitüde*. Bielefeld: transcript, 105–126.
- CERCAS, Javier (2001): *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- CLAIR, Jean (Hg.) (2005): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- FABER, Richard (1995): *Erinnern und Darstellen des Unauslöschlichen. Über Jorge Sempríns KZ-Literatur*. Berlin: tranvía.
- GEIGER, Annette/SCHRÖDER, Gerald/SÖLL, Anne (Hg.) (2010): *Coolness. Zur Ästhetik einer kulturellen Strategie und Attitüde*. Bielefeld: transcript.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2010): “*Nocturno de Chile* y el canon”. In: *Acta Literaria* 41, 2, 117–128.
- HAVERKAMP, Anselm/LACHMANN, Renate (1991): “Text als Mnemotechnik – Panorama einer Diskussion”. In: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hg.): *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 7–22.
- HERRALDE, Jorge (2005): *Para Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Catalonia.
- HEYM, Stefan (1998): *Pargfrider*. München: Bertelsmann.
- JÜNGER, Ernst (1949): *Strahlungen*. 3. Aufl. Tübingen: Heliopolis-Verlag.
- KAHL, Michael (1992): “Der Begriff der Allegorie in Benjamins Trauerspielbuch und im Werk Paul de Mans”. In: van Reijen, Willem (Hg.): *Allegorie und Melancholie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 292–317.
- KOLAKOWSKI, Leszek (1984): *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*. Übersetzt von Peter Lachmann. 3. Aufl. München/Zürich: R. Piper & Co.
- KRISTEVA, Julia (1987): *Soleil noir: dépression et mélancholie*. Paris: Gallimard.
- LÓPEZ-VICUÑA, Ignacio (2009): “Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. In: *Revista Chilena de Literatura* 75, 199–215.
- MÖNCKEBERG PARDO, María Olivia (2003): *El imperio del Opus Dei en Chile*. Santiago de Chile/Barcelona/Bogotá u. a.: Ed. B. Grupo Zeta.
- PETHES, Nicolas (1999): *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*. Tübingen: Niemeyer.
- PILLAU, Helmut (2005): “Entsorgung oder Entfaltung des Erinnerten. Zu Walter Benjamins Ungenügen an der Erinnerung”. In: Kiefer, Bernd/Nell, Werner (Hg.): *Das Gedächtnis der Schrift. Perspektiven der Komparatistik*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 73–105.

- POTTHAST, Barbara (2003): "Wenn man mir erlaubt zu sprechen. Über die Schwierigkeiten im Umgang mit Testimonio-Literatur". In: *Ila* 271, 6–8.
- ROGER, Julien (2007): "Formes et fonctions du silence dans *Nocturno de Chile*". In: Bel, Jacqueline (Hg.): *Mémoire et désenchantement chez Juan Gelman et Roberto Bolaño*. Boulogne-sur-Mer: Centre d'études et de recherche sur les civilisations et les littératures européennes, 87–98.
- SEGLER-MESSNER, Silke (2005): *Archive der Erinnerung. Literarische Zeugnisse des Überlebens nach der Shoah in Frankreich*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.

‘Untiefe’ als Denkfigur in Guadalupe Nettels Roman *El huésped*

Susanne Klengel

Il fut bientôt évident (dès mon adolescence)
que j’étais né pour vivre parmi les monstres. [...]

Henri Michaux: “Dans la compagnie des monstres”,
Le lobe des monstres (1944)

I.

Im Jahre 2008 charakterisiert der Schriftsteller Tryno Maldonado in der von ihm herausgegebenen Anthologie *Grandes Hits. Vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos* in aller Kürze die Gemütslage der jungen mexikanischen Autorengeneration, zu der er auch Guadalupe Nettel (geb. 1973 in Mexiko-Stadt) zählt: Diese Literatinnen und Literaten seien nicht nur ‘verwaist’, weil ihnen die früher verbindlichen Vorbilder fehlten, sondern auch tief desillusioniert, weil die großen politischen Versprechen seit dem Ende des letzten Jahrhunderts nicht eingelöst worden seien. In einem Zeitalter radikaler Entzauberung bildeten sie eine Generation, die schließlich beschlossen habe, lauthals über alles und vor allem über sich selbst zu lachen, um ihre Enttäuschungen und tiefen Ängste zu bannen, “reírse de todo, no hacer nada, abrazar el desencanto, la poca vitalidad, el ascetismo y el tedio, reírse sobre todo de ellos mismos antes de que alguien más viniera a hacerlo en sus caras. Pero la verdad es que por dentro se mueren de angustia” (Maldonado 2008: 12). Diese Stimmung habe, so Maldonado weiter, eine Tendenz zu asketischen Formen, zu einem neuen formalen Konservatismus und zu einer technologischen ‘coolness’ hervorgebracht. Es gebe nur noch wenige Ansätze, die sich mit dem nationalen Diskurs bzw. ‘Mexiko’ auseinandersetzen – es sei denn, aus einer ungewöhnlichen Außenperspektive – und ebenso wenige Impulse zur Unterwanderung der ohnehin längst verlorenen großen Erzählungen.

Das laute Gelächter als Möglichkeit, die tief sitzende existenzielle Angst zu bewältigen, weist gerade in den letzten Jahren auch auf eine

weitere, extreme Dimension der mexikanischen Wirklichkeit hin: auf das vom Drogenkrieg und sozialer Polarisierung geprägte Leben des Landes, dessen Gewaltsamkeit oft explizit, häufig aber auch implizit in die Literatur einwandert. Über Guadalupe Nettels Schüler-Erzählung “Reunión en la escalera” (in Maldonado 2008: 209–212) heißt es z. B. in den Worten Maldonados, die sich leicht auf eine allgemeinere Ebene hochrechnen lassen: “[...] la propia amenaza la encarnan sus mismos personajes, un grupo de niños que se colude año con año para marcar sus víctimas y diferenciarse del resto. La angustia es vuelto rencor, hostilidad y desconfianza hacia el exterior” (Maldonado 2008: 17). Ähnliches klingt in einem Interview des Jahres 2011 mit dem Autor und Regisseur Guillermo Arriaga an, der über seine Lebensumstände und die ästhetische Produktion im heutigen Mexiko reflektiert: “[...] ich versuche [...] mich nicht von der Angst unterkriegen zu lassen. Wenn Du aufhörst, Dein Leben zu leben, hast Du schon verloren.”¹ Literatur ist vor diesem Hintergrund ebenso wie der Film und die bildende Kunst ganz wesentlich ein Ort des Aushandelns und Durchspielens von existenziell ambivalenten Situationen, und sie schärft gleichzeitig den Blick für das Phänomen der Ambivalenz als solche in ihren vielfältigen Formen.

Guadalupe Nettel machte z. B. schon früh die Erfahrung, was es bedeutet, sich in der zwiespältigen Situation der ständigen ‘Außenseiterin’ zu befinden, wie aus ihrem autobiografischen Text “El cuerpo en que nací” (Nettel 2009) hervorgeht und auch in der oben genannten Erzählung anklingt. In der Schule war sie schon früh wegen eines Augenleidens aufgefallen, nach dem Umzug der Familie nach Frankreich wegen ihres ausländischen Akzents und ihrer andersartigen Kleidung:

Mi ropa era anticuada y mi corte de pelo más parecido al de Spike Lee que al de Madonna (el modelo de belleza que seguían las chicas de mi clase), usaba unos lentes de pasta enormes color rosa, hablaba francés con acento latino y tenía un nombre impronunciable. Ni los *nerds* se me acercaban. (Nettel 2009, Hervorh. im Original)

Nach ihrer Rückkehr nach Mexiko konsternierte sie wiederum die Diplomatenkinder und Lehrer am französischen Gymnasium mit ihrem Argot der französischen Vorstädte. Am Ende dieses autobiografischen Rück-

1 Das Interview von Merten Worthmann mit dem Regisseur Guillermo Arriaga erschien in *Die Zeit* anlässlich des in Deutschland anlaufenden Films *Auf brennender Erde* (Worthmann 2011).

blicks auf ihre Jugend und ihre unstete, plurikulturelle Bildungsgeschichte heißt es: "Yo también quería salir, aceptarme a mí misma, aunque en ese entonces aún no sabía con exactitud cuál era el clóset que quería abandonar" (Nettel 2009).²

In Nettels literarischen Texten herrscht eine Vorliebe für exzentrische Situationen, für Personen mit eigenartigen Obsessionen und Phobien; das Monströse, Ver-rückte und Abgründige scheint hier Teil des Alltäglichen. In ihren Texten wird sichtbar, was im Alltag kaum wahrnehmbar ist oder verdrängt wird, weil der Blick nicht unter die Oberfläche gleitet und man von den unterirdischen, subkutanen Bewegungen nichts ahnt oder ahnen will. Nettel reiht sich damit ein in die Tradition von Autoren, die von den Grenzgängen zwischen Wahnsinn und Realität fasziniert sind. Sie selbst verweist auf Dostojewski und Kafka; zu denken wäre aber auch an weitere ästhetisch-epistemologische Konzepte im 20. Jahrhundert, die von den Avantgarden, besonders dem Surrealismus, über Foucaults *Histoire de la folie* bis hin zu Derrida und Deleuze/Guattari reichen: Der Wahnsinn oder besser die Ver-rücktheit ist ein Faszinosum, weil diese, wie gerade die Surrealisten mit Nachdruck postulierten, die Möglichkeit der Freiheit und des Entrückens aus der disziplinierenden Norm zu versprechen scheint, so Peter Bürger in einem bemerkenswerten Artikel zu einer Ausstellung der Sammlung Prinzhorn im Jahre 2009 über *Surrealismus und Wahnsinn*. Doch hebt er umgekehrt auch hervor, dass die reale Gefährdung des Individuums durch seelische Krankheiten (wie etwa im Falle Nadjas bei ihrer Begegnung mit André Breton) aus diesen ästhetisch-epistemologischen Diskursen weitgehend ausgeblendet blieb (Bürger 2009: 27, 33–35). Den Wahnsinn zu leben, kann existenziell gefährdend sein – diese Ahnung vermittelt z. B. das ebenso beklemmende wie poetische Zeugnis *En bas* der surrealistischen Malerin Leonora Carrington aus dem Jahre 1944, das einen außergewöhnlichen Einblick in die real erlebte Psychose ermöglicht.³

2 Dieser Text ist einige Zeit später in den deutlich autobiografisch inspirierten Roman mit demselben Titel eingegangen (Nettel 2011). Doch in diesem Roman ist der oben zitierte Selbstzweifel in einer fiktionalen Rahmenhandlung aufgehoben, d. h. mithilfe einer literarischen Strategie gelöst worden.

3 Vgl. Carrington 1973. Leonora Carrington (1917–2011), ehemalige Gefährtin von Max Ernst, erlebte bei ihrer Flucht aus dem besetzten Frankreich nach Spanien eine Psychose und wurde in eine psychiatrische Heilanstalt eingeliefert. Über die Erfahrung ihrer 'Gefangenschaft' und ihre Erlebnisse verfasste sie einen Bericht, der 1944 mit ihrer Einwilligung veröffentlicht wurde. Zu diesem Zeitpunkt befand sich die surrealistische

Viele von Nettels Protagonisten scheinen ebenfalls mit einem Bein in einer solchen 'anderen' Welt zu stehen. Doch sie könnten uns jederzeit begegnen, und ihre Obsessionen, Manien und Vorstellungen sind oft so plausibel, dass sie die unseren sein könnten, so die einerseits befreiende, andererseits beunruhigende Botschaft ihrer Texte, in denen auf diese Weise 'Untiefen' spürbar werden in der changierenden Bedeutung, die dieses Wort enthält.

'Untiefe' ist ein schillernder Begriff in der deutschen Sprache: Er bezeichnet einerseits im nautischen Vokabular im Sinne einer Negation des Tiefen eine seichte und somit gefährliche Stelle in einem Gewässer, zum Beispiel eine Sandbank oder ein Riff. Andererseits aber bezeichnet er, als Augmentativ verwendet, auch eine besonders große Tiefe, etwa die des Ozeans. Ein ähnlich oszillierender Terminus ist bekanntlich zu einem Schlüsselbegriff des dekonstruktivistischen Denkens geworden: Der griechische Ausdruck 'pharmakon' in seiner zunächst ununterscheidbaren Bedeutung von 'Heilmittel' und 'Gift' gehört für Derrida zum Repertoire jener Begriffe, anhand derer sich besonders eindrücklich das 'Spiel' möglicher Bedeutungskonstitutionen und -konventionen zeigen bzw. dekonstruieren lässt.⁴ Die spezifische Anziehungskraft solcher Antonyme oder 'Januswörter' liegt darin, dass sie etwas und sein Gegenteil gleichzei-

Malerin bereits in Mexiko, wo sie viele Jahre ihres Lebens verbrachte. Elena Poniatowska hat jüngst eine literarische Biografie Carringtons vorgelegt, in der auch die in *En las* geschilderten Erfahrungen aufgegriffen werden (Poniatowska 2011).

- 4 In seinem Artikel "La pharmacie de Platon" dekonstruiert Derrida (1972) exemplarisch die Bedeutung des Januswortes 'pharmakon' ausgehend von Platons *Phaidros* – jenem Dialog, in dem der Gebrauch der Schrift als nachrangig (weil gedächtnisschwächend) im Verhältnis zur mündlichen Rede diskutiert wird. Die 'Schrift' wird dort, wie Derridas *Phaidros*-Lektüre zunächst zeigt, im mindestens doppelten Wortsinn als 'pharmakon' bezeichnet: als Zaubermittel und Droge ebenso wie als Arznei und Heilmittel. Gleichzeitig werde schon bei Platon, so Derrida, im Spiel der Bedeutungen der Gebrauch des Wortes 'pharmakon' für die Seite des Logos (die Medizin) vereinahmt und privilegiert. Die Bedeutungsvielfalt und die Bedeutungsverschiebungen, das eigentliche Spiel seiner Bedeutungen in der Philosophie(geschichte) gelte es also zu rekonstruieren: "Le mot *pharmakon* est pris dans une chaîne de significations" (Derrida 1972: 108, Hervorh. im Original). Durch seine Relektüre der Verwendung des schillernden Begriffs zielt Derrida auf eine Dekonstruktion platonischer Kategorien und ihrer Wirkung in der okzidentalen Philosophie, insbesondere die Unterscheidung zwischen Mythos und Logos. Das Wort 'pharmakon' gewinnt dabei im Laufe seiner Dekonstruktionsarbeit selbst eine epistemologische Funktion: "Le *pharmakon* est le mouvement, le lieu et le jeu (la production de) la différence" (Derrida 1972: 146, Hervorh. im Original). Derrida hebt die dem Begriff immanente Bedeutung des (beunruhigenden) 'Unreinen' explizit hervor: "Appréhendé comme mélange et impurité,

tig bezeichnen. Sie entziehen sich damit zunächst einer Bedeutungsfestlegung und Sinnzuweisung, die erst durch den Kontext hergestellt werden können. Ähnlich wie Kippfiguren sind Januswörter geeignet als Denkfiguren des Nicht-Entscheidbaren oder des Nicht-Identischen bzw. auch als Hilfsmittel möglicher Umwertungen.

Im Folgenden soll versucht werden, den Begriff der ‘Untiefe’ als Denkfigur und Merkmal des Romans *El huésped* von Guadalupe Nettel aus dem Jahre 2006 fruchtbar zu machen – sowohl aufgrund der antagonymischen Unentscheidbarkeit, die als Möglichkeit der Öffnung von Bedeutungshorizonten in ambivalenten Kontexten betrachtet wird, als auch aufgrund seiner ihm inhärenten Beziehung zum konkreten Ort physisch erfahrbarer ‘unterschwelliger’ persönlicher und sozialer Prozesse.

Die Verwendung des doppeldeutigen Begriffs der ‘Untiefe’ bei der Analyse von *El huésped* ist deswegen verlockend, weil Nettels Roman in der Tat ein Panorama von realen oder vermeintlichen Dichotomien und Oppositionen entfaltet, die sich aber auch rasch als changierendes Spiel eines ‘sowohl / als auch’ in einem Raum der Übergänge, Doppelungen und Spaltungen, oft auch in Form von Kippfiguren oder Vexierspielen, offenbaren.

El huésped ist der erste Roman Guadalupe Nettels, die vorher bereits mit Erzählungen auf sich aufmerksam gemacht hatte. Auf dem Umschlag der spanischsprachigen Erstausgabe des Buchs ist ein Foto der US-amerikanischen Fotografin Diane Arbus abgebildet, auf dem ein Zwillingsspärgchen zu sehen ist: zwei kleine Mädchen, traditionell gekleidet mit weißem Haarband und überdimensionierten weißen Kragen auf ihren dunklen Gewändern. Sie blicken verlegen in die Kamera, das eine mit der Andeutung eines Lächelns, das andere eher abwehrend ernst – ein anziehendes und gleichzeitig irritierendes Foto, das zunächst zu dem Buchtitel *El huésped* nicht zu passen scheint, aber doch mitten ins Thema führt: “Siempre me gustaron las historias de desdoblamiento, esas en donde a una persona le surge un *alien* del estómago o le crece un hermano siamés a sus espaldas”, lautet der beunruhigende erste Satz des Romans, den die Ich-Erzählerin Ana, die aus einer bürgerlichen, aber zerbrochenen Familie stammt, äußert (Nettel 2006: 13, Hervorh. im Original). Der ‘Gast’

le *pharmakon* agit aussi comme l’effraction et l’agression, il menace une pureté et une sécurité intérieures” (Derrida 1972: 146, Hervorh. im Original). Diese Beobachtung zum ‘Unreinen’ interessiert besonders im Kontext der hier vorgelegten Romananalyse.

ist ein parasitäres Wesen in ihrem Inneren, ein unheimliches Alter Ego, von dem Anas Umgebung nichts ahnt, ein Wesen, das Besitzanspruch auf Ana erhebt und ihre Handlungen beeinflusst, mit dem sie hart verhandelt und kämpft, damit es nicht die Oberhand in ihrem Leben gewinnt. Der unheimliche Gast, auch als 'la cosa' bezeichnet, schafft eine Atmosphäre des Unbehagens und der Angst. Er ist ein Schmarotzer am Leben der Protagonistin, der untergründig seine Macht ausübt und Ana ihrer Umwelt entfremdet. Die un/heimliche Innenwelt ist oft realer als die Außenwelt, die Übergänge und Grenzübertritte zwischen beiden sind unscharf. Dieser fluktuierende Raum zwischen Innen und Außen ist gleichzeitig auch ein Raum zwischen Unten und Oben, zwischen dem inneren Abgrund und der Oberfläche des Alltagslebens.

Diese diffuse Gegensatzstruktur wiederholt sich dann auch auf anderen Ebenen, z. B. als Ana den Beruf einer Vorleserin in einer Blindenanstalt wählt. Hell und dunkel, Tageslicht und Finsternis, Sehvermögen und Blindheit stehen hier gegeneinander, doch weiß man im Grunde nicht, wer in diesem eigenartigen Haus hellsichtiger ist: die Blinden oder ihre Vorleserin, die sich immer stärker von der Welt der Blinden angezogen fühlt. Durch ihre Tätigkeit erhält Ana, die von der Vorstellung besessen ist, selbst in Kürze zu erblinden, Zugang zur Welt der Marginalisierten, der Behinderten, Krüppel, Bettler und Tagelöhner der Riesenmetropole Mexiko, alle auf ihre Weise Überlebenskünstler, die in den Tunnelwelten der U-Bahn ein prekäres Zuhause gefunden haben. Auf diese Weise tun sich erneut und konkret Räume 'in der Tiefe' auf, in der unterirdischen Welt der Megalopole, in den labyrinthischen Gängen, Technik- und Abstellkammern der Untergrundbahn, die Ana nun mit den blinden und verkrüppelten Außenseitern der Gesellschaft kennen lernt. Der Roman endet mit einem Seitenwechsel, einer Ankunft auf der 'anderen' Seite, der Seite des Wahnsinns und der sozialen Randständigkeit.

II.

Im Roman werden drei unterschiedliche literarische Motive in der Person der Ich-Erzählerin zusammengeführt und zu deren Bildungsgeschichte verknüpft: das Motiv des Doppelgängers bzw. der Bewusstseinsspaltung in Anas Kindheit, das Motiv der Suche als Schweifen im städtischen Raum der Marginalisierten und Außenseiter in Anas Phase der Selbst-Werdung

als junge Erwachsene und schließlich das Motiv des eintretenden Erblindens im Sinne einer sozialen Ankunft in der Marginalität als Vollendung ihrer ‘Bildungsgeschichte’.

In Anschluss an Julia Kushigians Überlegungen zum Bildungsroman in Hispanoamerika kann Nettels Text in jedem Falle als eine Neuschreibung des klassischen Bildungsromans bezeichnet werden. Kushigian weist auf die vielfache Existenz von “Bildungsromane[n] of national identity and the marginalized” (Kushigian 2003: 20) hin, also nicht nur auf die im Sinne von Fredric Jameson und Doris Sommer allegorische Bedeutung lateinamerikanischer Bildungsromane im Prozess des ‘nation building’, sondern auch auf die häufige Präsenz weiblicher Figuren und anderer Akteure aus sozial marginalisierten Gruppen, die den klassischen Bildungsroman durch ihre spezifische Perspektive unterwandern. Guadalupe Nettels Protagonistin Ana, die aus der homodiegetischen Ich-Perspektive einen Zeugenbericht über ihren Lebensweg ablegt, gehört indes nicht nur zu diesen weiblichen Protagonistinnen, sondern sie ist offenkundig auch psychisch beeinträchtigt, wodurch sich die vermeintlich so souveräne Erzählerin der Bildungsgeschichte zwar nicht als eine pathologische Erzählinstanz, aber doch als eine zunehmend zwiespältige, wenn nicht ‘unzuverlässige’ Erzählerin offenbart, deren Narration einen diffusen Interpretationshorizont eröffnet.⁵

Anas Bildungsweg besteht aus einem Ausscheren aus dem bürgerlichen Leben in Form eines stringent verfolgten sozialen Abstiegs, der Ana an die untersten Ränder der Gesellschaft führt, wo sie eine soziale Heimat finden wird. Mit Kushigian kann man sagen, dass es sich bei dieser Geschichte ganz offenkundig um eine Uminterpretation oder Subversion des herkömmlichen Bildungsromans handelt:

Parody and pastiche are more prevalent in writing about women and the marginalized, because these groups increasingly find themselves in a world responsive for their needs for the first time, and are able to disapprove and subvert accordingly. [...] Literary inversions may be parodic, or ironic, or they may rest on pastiche, piecing together from various sources. [...] [P]astiche is not what it appears. (Kushigian 2003: 34–35)

5 Diese Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz ist aufgrund der sehr konsistenten, souverän anmutenden Erzählweise nicht leicht erkennbar. Doch es scheint genau diese Kohärenz dem Diskurs von Schizophrenen nicht zu widersprechen, wie aus der später ausführlich zitierten empirischen Studie zum Metapherngebrauch im Schizophrenie-Diskurs von Annette Ziegler zu entnehmen ist (Ziegler 2008).

In der Tat ist diese Erzählung vom Abstieg in die 'Kloaken' der Stadt, die durch explizite Hinweise auf unangenehme Gerüche und Kot vergegenwärtigt werden, nicht nur die Inversion eines Bildungsprogramms im traditionellen Sinne, sondern es erinnert auch an bekannte literarische Werke, etwa Julio Cortázers Roman *Rayuela*, in dem der Protagonist Horacio Oliveira eine bedenkliche Liebesgeschichte mit einer Clocharde unter den Pariser Seinebrücken erlebt, oder an Paul Austers Werk *City of Glass*, in dem ein Detektiv bei der besessenen Ausübung seines Amtes nach und nach in die Situation eines New Yorker Obdachlosen hineingeleitet, und vor allem an Ernesto Sábatos berühmte Ausführungen in seinem "Informe sobre los ciegos" (1961) über die Welt der Blinden in der Stadt Buenos Aires, in die der zwanghafte Ich-Erzähler eindringen zu müssen glaubt (Sábato 1986: 185–287). In *El huésped* gibt es außerdem eine Vermittlerfigur, 'el cachó' (der Bettler mit dem Beinstumpf), der Ana den Weg in die urbane Unterwelt der Blinden und der Marginalisierten weist und den sie, in einer weniger parodistischen als pasticheartigen Umkodierung, ihren 'Vergil' nennt (Nettel 2006: 70).

Doch der Versuch einer gattungstheoretischen Einordnung des Textes als subversiver Bildungs- oder Entwicklungsroman bleibt notwendig unvollständig und bei einer näheren Betrachtung problematisch, wie bereits die Verweise auf die Unzuverlässigkeit der Erzählerin und deren Hintergründe gezeigt haben. Der Text erscheint zwar einerseits als eine Art Bildungsroman, doch gewinnt man andererseits bei der Lektüre zunehmend den Eindruck, an einer literarischen Anamnese teilzuhaben, die den Verlauf einer Psychose nachvollzieht. Während der Endpunkt der Entwicklungsgeschichte und des Buchs im vollendeten Abstieg und der Ankunft bei den marginalisierten Blinden, Bettlern und Behinderten in der U-Bahn besteht, wird der Endpunkt der psychotischen Erzählung dagegen mithilfe eines Zitats aus Jean Paulhans *Les incertitudes du langage*, das dem Roman als Motto vorangestellt ist, bereits zu Beginn des Buches vorweggenommen: "Comprenda que se trata de salvarse [...] con todo lo que un hombre puede tener de inconsistente, de contradictorio, de absurdo. Todo esto es lo que se necesita poner a la luz: el loco que somos".⁶ So gelingt es, den Verdacht, es könne sich bei der Erzählung um eine rein

6 "Songez qu'il s'agit de se sauver tout entier avec ses manies, avec ses cals, avec tout ce qu'un homme peut avoir d'inconsistant, de contradictoire, d'absurde. C'est tout cela qu'il faut amener au jour: le fou que nous sommes" (Paulhan 1970: 108).

pathologische Aussage einer therapiebedürftigen Protagonistin handeln, mithilfe der unmissverständlich kommentierenden Geste des Paratextes von vornherein zu relativieren. Das Plädoyer zugunsten der 'Ver-rücktheit' oder des Wahnsinns ist dem Roman in Form des Mottos von Beginn an als Botschaft beigegeben, und es klingt in den oben genannten verschiedenen Erzählsträngen und Entwicklungsphasen Anas stets neu an, wenn sich spezifische 'Untiefen' zwischen Wahn und Alltag in Form von konkreten Erfahrungen im psychischen und sozialen Raum auftun.

Eine Auffälligkeit des Romans besteht, wie bereits erwähnt, im anhaltenden Spiel mit Oppositionsbeziehungen, durch die das Innen und Außen, Oben und Unten auf immer neue Weise miteinander verschaltet werden: Anas inneres Wesen ist Parasit und Alter Ego, Doppelwesen und Abspaltung, Spiegelbild und Gegner. Mehrfach wird in dem Roman das literarische Motiv des Doppelgängers aufgerufen, mit dem meist die Gefahr des Herausfallens aus der Ordnung verbunden ist, etwa bei E.T.A. Hoffmann, Edgar Allen Poe, bei dem namentlich in Nettels Roman genannten Dostojewski, bei Stevensons *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, bei Oscar Wilde, Borges und Bioy Casares. Anas 'Gast' hat Züge eines solchen Doppelgängers, der im Verborgenen agiert, dessen Tun sie bisweilen überwältigt, wenn ihre Gegenwehr erlahmt. Diese Kräfte reißen Ana nach und nach aus dem bürgerlichen Leben heraus. Zwar bleibt die Erzählerstimme, wie schon erwähnt, überraschend souverän, aber dennoch entsteht der Eindruck, dass alles 'kippen' oder etwas Unheimliches von unten aufbrechen könnte. Etwas Obskures rumort in Ana, während die lichte Außenwelt den gesellschaftlichen Regeln folgt. Das Unbewusste liefert sich einen Kampf mit dem Bewusstsein, die innere Welt mit der äußeren, und schließlich das Marginale mit der Mehrheitsgesellschaft. Diese Spannungen lassen die funktionierende, aber nur scheinbar intakte Oberfläche der Persönlichkeit und der Gesellschaft als brüchig erkennen. Die Oberfläche erscheint zunehmend plastisch, materiell, physisch wie eine Haut, also körperlich, antastbar und verletzlich: Ana wendet sich immer stärker der anderen Seite zu, jenseits dieser Oberfläche und vollzieht auf diese Weise ihren realen Abstieg ins Subkutane des Persönlichen und des Gesellschaftlichen. Sie gelangt damit nicht nur ins eigene Innere, sondern auch ins dunkle Innere der Stadt, in die unterirdische Welt der Metro, Zufluchtsort der Marginalisierten an den unteren Rändern der Gesellschaft.

Es ist bemerkenswert, dass die Ergebnisse einer empirischen psychologischen Studie von Annette Ziegler zum Gebrauch von Metaphern

im Diskurs von Schizophrenen eine große Ähnlichkeit mit diesen von Guadalupe Nettel verwendeten Gegensatzpaaren und Beschreibungen konfliktiver psychischer Situationen aufweisen (Ziegler 2008). Oben-/Unten-Beziehungen spielen demnach eine besonders wichtige Rolle im psychotischen Diskurs, ebenso räumliche Verortungen des Ichs in Innen- und Außenräumen, außerdem auch antagonistische Beziehungen zu der personalisiert wahrgenommenen Krankheit als feindlichem Gegenüber, welches aber auch über Möglichkeiten des Aushandelns von Verhaltensweisen und Pakten verfügt. Sogar Anas Beteuerungen, sie würde in absehbarer Zeit erblinden, denen man bei der Lektüre des Romans Glauben zu schenken geneigt ist, werden durch die Resultate der Studie fragwürdig und lassen an der Realitätsreferenz auch dieses Erzählstrangs Zweifel aufkommen. Denn im Schizophrenie-Diskurs Betroffener spielen offenbar auch Metaphern des Sehens eine ganz wesentliche Rolle, wie Ziegler beobachtet hat:

Verschiedene Phänomene und Situationen sind auslösend beteiligt an einem visuellen Wahrnehmungswandel, den Psychotiker als verstellte, eingeschränkte, veränderte Sicht auf sich selbst und die Welt benennen. [...] *Dunkelheit, Schatten und Nacht* [können] zu eingeschränkter Sehfähigkeit führen und dienen der Beschreibung unerwünschter kognitiver und emotionaler Zustände. In den Texten Schizophrenie-Kranker sind Beschreibungen von Zuständen mangelnden Lichts nicht selten. (Ziegler 2008: 157, Hervorh. im Original)

Vor diesem Hintergrund kann nun auch ein ganz unvermittelt in Nettels Roman auftauchendes Gedicht mit dem Titel "Vidas paralelas" des kubanischen Schriftstellers und Dichters Antonio José Ponte besser verstanden werden, dessen Status als Einschub in *El buésped* formal schwer zuzuordnen ist.⁷ Man sollte in Anbetracht des psychotischen Diskurses im Roman diesem Gedicht vielleicht wie einer plötzlich auftretenden flüsternden, konspirativen Stimme lauschen, die dem Hörer (und Leser) ein Geheimnis mitzuteilen hat:

Se apaga un municipio para que exista otro.
Ya mi vida está hecha de materia prestada.
Cumplo con luz la vida de algún desconocido.
Digo a oscuras: otro vive la que me falta. (Nettel 2006: 172)

⁷ Das Gedicht ist weder als Überschrift, noch als Einschub und Motto (und somit als Paratext) zu verstehen, seine Position im Text ist formal unklar. Außerdem ist die Titelnennung des Gedichts unvollständig, es fehlt der bei Antonio José Ponte vorhandene eingeklammerte Zusatz "(La Habana, 1993)" (Ponte 1997: 45).

Auf diese Weise klingt Pontes Gedicht im Kontext des Nettel’schen Romans wie eine Verschwörung, deren Schlüssel in einer vierfachen Substitution oder besser Verschiebung auf eine ‘andere’ oder ‘parallele’ Seite besteht, einer Verschiebung in räumlicher, physisch-materieller Hinsicht, aber auch in Form von Hell/Dunkel-Anspielungen. Der erste räumlich konnotierte Vers enthält z. B. auch eine Anspielung auf die Figur des Oben/Unten, die verständlicher wird, wenn man dabei das ‘Municipio’ im Kontext der Stadt Havanna vor Augen hat, wie der bei Nettel fehlende Zusatz “(La Habana, 1993)” im Gedichttitel ja nahe legt, und wenn man bedenkt, dass sich der kubanische Autor schon früh mit dem ruinösen Zusammenbrechen der Stadt befasst hat und inzwischen sogar zu einer Art ‘Ruinen-Experte’ avanciert ist.⁸ Der Bezug auf die sich transformierende Physis der Stadt weist wiederum zurück auf die Wanderungen Anas durch die Untergrundwelt der Stadt Mexiko in *El huésped*.

In Nettels Roman wird bewusst mit diesen geheimnisvoll aufgeladenen und schwankenden Gegensätzen wie Innen/Außen, Oben/Unten, Hell/Dunkel operiert: Sie bilden keine festschreibbaren, stabilen Oppositionen, sondern bezeichnen ein Feld oder einen Raum der Möglichkeiten. Mit dem doppelsinnigen Begriff der ‘Untiefe’ könnte man sagen, dass das, was ‘tief innen’, ‘tief unten’, im ‘tiefen Dunklen’ liegt, auch stets auf etwas verweist, was direkt unter der Oberfläche liegt oder neben ihr wartet und lauert. Und dass im Zusammenhang mit der Benennung der abstrakten Tiefe (der Untiefe als eigentlichem Abgrund), die meist auch als Quelle systematischer Erkenntnis gilt, eine geradezu physisch erfahrbare ‘Untiefe’ als Kehrseite der Oberfläche des Alltags und der Norm greifbar wird.

Denn die Oberfläche – auch die des Textes und seiner ‘Aufführungen’ durch die Lektüre – kann ja als Körper gedacht werden, und somit auch ihre Kehrseite oder Unterseite. Unter der Oberfläche wäre dann aber nicht unbedingt eine abstrakt zu denkende Wahrheit in der großen Tiefe zu finden, sondern es könnte auch eine näher liegende, körperlich-materielle Erfahrung sein. Gerade in *El huésped* erscheint die Dimension des Tiefen eher als ‘Untiefe’, die dicht unter der Oberfläche liegt und sich immer konkret manifestiert: ‘La cosa’, der Parasit, breitet sich physisch, wie Ana meint, in ihrem Zimmer aus, er frisst grüne Erbsen bis zum Erbrechen,

8 Besonders Pontes Erzählung “Un arte de hacer ruinas” hat als eine allegorische Umschreibung der urbanen Situation Havannas Bekanntheit erlangt (Ponte 2005). Es ist nicht unwahrscheinlich, dass sich Guadalupe Nettel implizit auf diese Erzählung bezieht. Vgl. auch den Beitrag von Ida Danciu in diesem Band.

gibt Geräusche von sich, er ist ständig präsent, *da...* Auch die Stadt ist ein konkreter Leib-Raum, ein anthropologischer Erfahrungsraum, wie Walter Benjamin dies mit Blick auf die von revolutionärer Energie geleiteten surrealistischen Flanerien formuliert hat, besonders in der Unterwelt der Metro. Auch dieses Labyrinth liegt nicht in einer abstrakten Tiefe, bildet keinen abstrakten Bauplan, sondern einen konkreten Bewegungs- und Handlungsraum, der sich schließlich sogar als ein Raum der Freiheit präsentiert. Insgesamt ist auch der Kosmos der Blinden alles andere als ein abstraktes Terrain tiefer Dunkelheit, sondern ein außerordentlich vielgestaltiger konkreter Raum, in dem sich immer wieder Übergänge zwischen Licht und Dunkel, innen und außen auftun, wie Anas Erlebnisse und Nachforschungen belegen.

Am deutlichsten wird dieses physische Hin und Her zwischen innen und außen, oben und unten ersichtlich, wenn es im Romantext um die mehrfach thematisierte, mysteriöse 'andere' Schrift geht, die fühlbar materiell ist, angelagert auf der Oberfläche der alltäglichen Dingwelt, die in Anas 'ver-rücktem' Diskurs Träger einer Todesbotschaft, aber auch einer tröstlichen Zukunft ist. Die Blindenschrift Braille zieht sich wie eine mysteriöse Signifikantenkette durch den Roman, sie wird umschrieben, beschrieben und erklärt, weil sie als flache Abbildung im Schriftbild des Buches normalerweise gar nicht zugänglich ist. Braille ist bekanntlich nur physisch begreifbar, sie besteht aus einem System von Erhebungen und Vertiefungen, angebracht auf verschiedensten Oberflächen und Trägermaterialien, sie fordert auf zur Entzifferung unter Einsatz des tastenden Fingers und somit des Körpers. In Nettels Romantext wird auf Braille-Schriftzüge in Büchern, Fahrstühlen, Wegemarkierungen in U-Bahngängen verwiesen und auch auf ihr Vorkommen in Form einer unheimlichen Markierung und Todesbotschaft als Tätowierung auf dem Arm Diegos, Anas Bruder, und auf dem Unterarm des Polizeiopfers Marisol.

Doch damit bricht erneut der Zweifel an der Zuverlässigkeit der Erzählerin auf, denn die vermeintlichen Tätowierungen in Braille sind offenbar spiegelverkehrt geschrieben und scheinen somit auf Ana selbst zu verweisen,⁹ die ihren eigenen Namen als monströse Einschreibung entziffert, während für den Leser diese Entzifferung trotz beigegebener Erläuterung unzugänglich bleibt. Eine vergleichende, verifizierende Lek-

9 Anas Name enthält überdies selbst eine Spiegelung. Er ist ein Palindrom, d. h. er kann vorwärts und rückwärts auf gleiche Weise gelesen werden.

türe der unheimlichen Punktierungen könnte nur mithilfe der Zeichen auf Marisols Leichnam erfolgen, der aber längst verschwunden ist. Diese Zeichen scheinen somit erneut Hinweise auf ungewisse Einschreibungen von Bedeutungen zu geben, nun jedoch in Form von Haut-Zeichen, körperlichen Markierungen durch Einstiche auf der Haut bzw. unter die Haut – wie Stigmata als Beweis für die Evidenz der persönlichen, aber auch der öffentlichen ‘Ver-rücktheit’, von der das Motto eingangs kündigt, welche den ambivalenten Diskurs Anas mit all seinen ‘Untiefen’ als eine mögliche Wahrheit literarisch zur Sprache bringen.

Literaturverzeichnis

- BÜRGER, Peter (2009): “Wahnsinn als Faszinosum. Zum Problem einer ‘surrealistischen Ästhetik’”. In: Röske, Thomas/von Beyme, Ingrid (Hg.): *Surrealismus und Wahnsinn* (Ausstellungskatalog). Heidelberg: Das Wunderhorn 2009, 27–45.
- CARRINGTON, Leonora (1973): *En bas. Précédé d’une lettre à Henri Parisot*. Paris: Le Terrain Vague/Eric Losfeld [erstmalig engl. 1944].
- DERRIDA, Jacques (1972): “La pharmacie de Platon”. In: Ders.: *La dissémination*. Paris: Seuil, 69–197.
- KUSHIGIAN, Julia A. (2003): *Reconstructing Childhood. Strategies of Reading for Culture and Gender in the Spanish American Bildungsroman*. Lewisburg/London: Bucknell Univ. Press/Associated Univ. Press.
- MALDONADO, Tryno (Hg.) (2008): *Grandes Hits. Vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*. Oaxaca: Editorial Almadía.
- MICHAUX, Henri (1986): *Le lobe des monstres*. In: Ders.: *In der Gesellschaft der Ungeheuer. Ausgewählte Dichtungen*. Französisch und Deutsch. Übertragen von Paul Celan und Kurt Leonhard. Hamburg: S. Fischer [erstmalig 1944].
- NETTEL, Guadalupe (2006): *El huésped*. Barcelona: Anagrama.
- (2009): “El cuerpo en que nací”. In: *Letras Libres*, September 2009. <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=14025>> [15.10.2012].
- (2011): *El cuerpo en que nací*. Barcelona: Anagrama.
- PAULHAN, Jean (1970): *Les incertitudes du langage. Entretiens à la radio avec Robert Mallet*. Paris: Gallimard [erstmalig 1952].
- PONIATOWSKA, Elena (2011): *Leonora*. Barcelona: Seix Barral.
- PONTE, Antonio José (1997): “Vidas paralelas. (La Habana, 1993)”. In: Ders.: *Asiento en las ruinas*. Havanna: Editorial Letras Cubanas, 45.
- (2005): “Un arte de hacer ruinas”. In: Ders.: *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México: Fondo de Cultura Económica, 56–73.
- SÁBATO, Ernesto (1986): *Sobre heroes y tumbas*. Caracas: Ayacucho.

WORTHMANN, Merten (2011): "Gebete an den heiligen Tod" [Interview mit Guillermo Arriaga]. In: *Die Zeit* 22, 26.05.2011, 51.

ZIEGLER, Annette (2008): *Von geheimen Schlachten, galoppierenden Gedanken, inneren Zerreißproben, kostbaren Schätzen und grenzenlosen Weiten: Metaphern im Schizophrenie-Diskurs Betroffener und Angehöriger*. Diplomarbeit an der Fakultät für Psychologie, Universität Wien [2004, aktualisierte, publizierte Version 2008].

Befallener Text. Neobarocke Ökokritik in *Fruta podrida* von Lina Meruane

Rike Bolte

1. Einleitung: Zur Reimagination biopolitischer Räume "in a post-gender world"

Noch heute hegen einige männliche lateinamerikanische Autoren das Vorurteil, dass die von ihren Kolleginnen produzierte Literatur sich in erster Linie mit einer Erschreibung oder gar nur Beschreibung des Körpers befasse.¹ Diese Annahme bahnt sich in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts ihren Weg, als Frauen in Lateinamerika das literarische Terrain geschlossener zu betreten beginnen und erzählerische Stimmen auf die singulären Stimmen der Lyrikerinnen Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni oder Alejandra Pizarnik folgen.² Die von Frauen verfasste Lyrik des früheren 20. Jahrhunderts ist in vielen Fällen mit Diskursen der Verunsicherung und (Selbst-)Zerstörung konnotiert und als solche anerkannt, erfasst bald aber gleichermaßen die Bedeutungsfelder Körperlichkeit und Erotik. Denn letztlich betrifft die voranschreitende Moderne in den urbanen Zentren Lateinamerikas ebenso die Konstitution des weiblichen Subjekts wie dessen Blick auf Geschlechter- und Begehrenskonstellationen.

Zur lateinamerikanischen Moderne gehört weiterhin die Erfahrung lokal wirkender weltökonomischer und -politischer Ereignisse, die die Nationalstaaten sowie die sich in ihrem Kontext konsolidierenden Erzählliteraturen herausfordern. Der Eintritt von schreibenden Frauen in dieses symbolische Feld steht schließlich für eine weibliche Partizipation an den kulturellen Selbstdefinitionen der lateinamerikanischen Gesellschaften und ist doch subtilen patriarchalen Zugangsbegrenzungen unterworfen. Umso signifikanter ist, dass auf die Stimmen in der Lyrik Prosaautorinnen

1 Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass sich die literarischen Gruppen McOndo und Crack, in deren Werken der Körper nicht primär als Austragungsort komplexerer Subjektivitätsentwürfe erscheint, ausschließlich aus Männern konstituieren.

2 Siehe hierzu auch den Beitrag von Michi Strausfeld in diesem Band.

und Essayistinnen wie Griselda Gambaro, Silvia Molloy, Angélica Gorodischer, Diamela Eltit, Gioconda Belli, Margo Glantz, Elena Poniatowska und viele andere in Erscheinung treten und sich vor allem auch eine Position als Intellektuelle erstreiten.³

Keineswegs soll hier das biologische Geschlecht als determinierend für die Produktion und die strukturelle Verfasstheit von Literatur begriffen werden; relevant für die Analyse von Literatur ist vielmehr der soziale und kulturelle Ort, von dem aus geschrieben wird – und die Funktion von Autorschaft. In diesem Sinne erscheint das Vorurteil, von Frauen geschriebene Literatur in Lateinamerika habe stets etwas mit dem Körper zu tun, weder dem kontextuellen Ort, den die ‘gender’-Funktion ausschreibt, noch der symbolischen Beweglichkeit von Literatur gegenüber gerecht.

Als umso interessanter erweist sich eine Entwicklung, die sich in den lateinamerikanischen Schreibweisen der späteren 90er Jahre sowie nach der Jahrhundertwende vollzieht und das zitierte Vorurteil auf beinahe ironische Weise destabilisiert. Denn wie auch die Autorin, um die es in der Folge gehen wird, in einem Vortrag betont,⁴ beginnen männliche lateinamerikanische Autoren Diskurse des Körperlichen zu entwickeln, ja den Körperraum, der einer angeblichen ‘escritura femenina’ zugewiesen worden war, zu semantisieren. Nunmehr sind sie es, die den Körper im Text ausstellen – und sie deklarieren dies als innovativ. Hier sollen weder die Gründe dieses Reflexes analysiert, noch soll die ‘Invasion’ eines weiblichen Schreib-Raumes behauptet werden. Denn ‘weibliches’ und ‘männliches’ Schreiben erscheinen als Kategorien anachronistisch, wenn angesichts eines Romans wie Lina Meruanes *Fruta podrida* aus dem Jahr 2007 eher ökokritische (und nur mitunter ökofeministische) Annahmen in den Vordergrund rücken.⁵ So ist auch Meruanes Werk ein Beispiel da-

3 Gemeint ist hier der Intellektuellen-Begriff der 70er und 80er Jahre; er impliziert in diesem Zusammenhang eine politisierte und auch feministisch ausgerichtete kulturelle Tätigkeit. Weiter sei erwähnt, dass einige von den genannten Autorinnen ebenso Lyrik verfassen.

4 Vortrag am Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin am 21. November 2011.

5 Ökokritik ist ein interdisziplinäres Forschungsfeld, das im angelsächsischen Raum als ‘ecocriticism’ entstanden ist und die Beziehungen von Ökologie und Kultur (insbesondere Literatur) untersucht. Die Ökokritik ist noch im Werden begriffen und weist substanzielle Forschungsdesiderate auf. Ähnlich wie die postkoloniale Erzähltheorie, die sich gut mit strukturalistischen Analysekrterien kombinieren lässt, bietet auch der ökokritische Ansatz die Möglichkeit, kontextorientiert und textimmanent zu verfahren, weil die Betrachtung von ökologischen Kontextfaktoren ebenso wie die

für, dass jüngere lateinamerikanische Autoren und Autorinnen weiterhin von Körpern schreiben, diese jedoch nicht nur in einen Bezug stellen, der Geschlechterhierarchien, Begehrenskonstellationen oder gesellschaftliche und nationale Bedingungen meint. Da die Zeiten, in denen diese Literaten und Literatinnen wirken, auch von ökonomischer und technologischer Globalisierung inklusive Umwelt- und Naturzerstörung geprägt sind,⁶ wird in den jüngsten lateinamerikanischen Literaturen indes ebenso die Entwicklung von Biotechnologien bedacht, die den (männlichen wie weiblichen) Körper und seine lokale und globalisierte Umwelt betreffen.

In *Fruta podrida* geht es um einen nationalen Raum in Lateinamerika – Chile –, der seine Qualität als Naturraum durch unterschiedliche Formen staatlicher/patriarchaler Gewaltausübung an Körpern und Ressourcen eingebüßt hat und sich schließlich als postorganisches,⁷ postsyndikalistisches, weil neoliberalisiertes und zudem immer noch diktatorisches System präsentiert. Der Vorschlag dieses Artikel lautet nun, die Gefährdungs- und Zerstörungszeichen dieses Raums sowie der in ihm präsenten Körper und Ressourcen mit einer Betrachtung neobarocker Schreibweise zu verschränken und Erfahrungen sowie Formen von Invasion, Semiotisierung und

strukturalistische Betrachtung eines Textes verlangt, dass Elemente und Anordnungen genau beschrieben werden. In diesem Artikel gilt Ökokritik nicht nur als Methode und Forschungsfeld, sondern auch als eine Poetik. In diesem Sinne wird auch *Fruta podrida* als ökokritisch betrachtet. Zur Einführung in die ökokritische Literaturanalyse des spanischsprachigen Raums siehe den Sammelband von Flys Junquera u.a. 2010, in dem sich auch ein Beitrag zum Ökofeminismus befindet. Zur Verbindung von Ökokritik und Feminismus im nordamerikanischen Raum (sowie zu transkulturellen Dynamiken, die hier außerdem relevant sind) gewinnbringend Grewe-Volpp 2004.

6 Mein Artikel spricht in diesem Sinne von postorganischer Globalisierung. Damit ist jedoch nicht nur die Zerstörung von natürlichen Ressourcen, sondern auch die wachsende Biotechnologie gemeint; weiter sind zivilgesellschaftliche Gegen-Interventionen sowie kreative Antworten auf Ressourcenverknappung und Manipulation von biologischen Systemen von Bedeutung. Zum Begriff des Postorganischen vgl. Fußnote 7.

7 Der Begriff des Postorganischen ist bislang noch nicht kanonisiert. Grundsätzlich könnte gelten: Postorganisches ist nicht auf 'natürlichem Wege' entstanden, es kommt (historisch und nicht naturwissenschaftlich gesehen) nach dem Organischen. Die Anthropologin Paula Sibilia wiederum begreift das Organische als ein historisches Dispositiv; sie erklärt, dass westliche Gesellschaften ihr Lebens-Verständnis vom Begriff des Organischen, also von der Gesamtheit natürlich geborener (d. h. nicht hergestellter) Organismen her ableiten (Sibilia 2005). Im Folgenden wird noch deutlich werden, dass Natur mitnichten als ein selbstverständlicher Zusammenhang, sondern vor allem als Topos interessegeleiteter Diskurse und Praktiken erscheint, die einzelne Produkte (z. B. Obst, aber ebenso menschliche Organe) für den ökonomischen (und im ersten Fall auch nationalistischen) Gewinn herausstellen.

poetischem Transfer aufzuzeigen, die sich auf der Oberfläche wie in den Tiefen von Text und Körper (im Text) zeigen.⁸ Diese textuellen Symptome lassen auch die strukturelle Anfälligkeit des literarischen Körpers manifest werden. Mein Beitrag untersucht die Verschiebungen, die *Fruta podrida* in diesem Sinne vornimmt, sowie die 'degenerativen' Zeichen, die der Text setzt. Auch wird analysiert, wie Lina Meruane Roman Tod und Körperlichkeit figuriert und dabei von einer Zeit spricht, in der landwirtschaftliche Industrie und Biotechnologie keine ethischen Einwände kennen.

Lina Meruane, geboren 1970 in Santiago de Chile, versteht sich selbst als Repräsentantin einer neuen, recht heterogenen chilenischen wie auch lateinamerikanischen Generation von Literaturschaffenden und wird meist im Zusammenhang mit Autorinnen wie Nona Fernández, Andrea Jekfianovic, Alejandra Costamagna oder Carolina Rivas genannt (Meruane 2010).⁹ Mit *Fruta podrida* hat sie ein neobarockes Werk verfasst, dessen Zeichenüppigkeit sich mit der dystopischen Reimagination Chiles als biopolitischem und postpatriarchalem Raum kombiniert.¹⁰ In dem kunstvoll gewirkten Text geht es um vegetabile und menschliche Körper, die der Globalisierung anheimfallen, indem sie Migration und insbesondere biotechnologische Exportpraxis erleiden. Zwar handelt es sich bei den menschlichen Körpern biologisch gesprochen um Frauenkörper; hervorgehoben wird jedoch ihre Einkehr in einen Zyklus der Zersetzung, bei der die Kategorie 'gender' schließlich an Konturen verliert.¹¹ Grundsätzlich wird Meruane 'escribir el cuerpo' in diesem Artikel nicht als spezifisch 'weiblich' begriffen, sondern in erster Linie literaturhistorisch eingeordnet und in seiner (neobarocken) Ökokritik als zukunftsweisend verstanden.

8 Zur Betrachtung von Text als Körper mit entsprechenden Tiefen- und Untiefenschichten siehe den Artikel von Susanne Klengel in diesem Band.

9 Die wichtigste grundlegende Referenz, die Meruane zweifelsfrei mit ihren chilenischen Kolleginnen teilt, ist die Erfahrung des chilenischen Militärputsches (Meruane 2010b). Dazu kommt das Kardinalthema 'Globalisierung'. Zu weiteren Aspekten siehe auch das Interview mit Meruane in diesem Band.

10 Der Begriff des Biopolitischen referiert hier selbstverständlich auf Foucault und wird als bekannt vorausgesetzt (Foucault 1976). Postpatriarchal bedeutet hier, dass *Fruta podrida* den Repräsentanten des spätdiktatorischen Systems, um das es geht, nicht nennt – und die Protagonistin keinen Vater mehr hat. Autoritäre Funktionen werden, wie noch genauer dargelegt wird, von anderen Figuren (etwa dem Arzt oder der Krankenschwester) übernommen.

11 Hierzu etwa Donna Haraway, die in ihrem *Cyborg-Manifesto* von einer "post-gender world" ausgeht (Haraway 1990: 150).

2. Biopolitischer Export- und Körperraum/Struktureller Textraum in *Fruta podrida*

Fruta podrida ist Meruanes dritter Roman; er erscheint nach ihrem gefeierten Debüt, dem Erzählband *Las infantas* (Meruane 1998)¹² sowie nach den zwei Romanen *Póstuma* und *Cercada* (Meruane 2000a und 2000b); fünf Jahre nach *Fruta podrida* folgen der Roman *Sangre en el ojo* (Meruane 2012a) sowie das Theaterstück *Un lugar Donde Caerse Muerta / Not a Leg to Stand on* (Meruane 2012b), Bühnenadaption von *Fruta podrida*, deren Uraufführung im Februar 2013 stattfand. Zweifellos ist *Las infantas* Meruanes Schlüsselwerk; es enthält gewissermaßen die Prätexte zu den Romanen. In *Las infantas* wird explizit kindliche Erfahrung ventiliert. Mitnichten erscheint die Kindheit als ideale, komfortable Lebensperiode, sondern als abgründig und trügerisch. Grundsätzlich werfen Meruanes Texte die Frage auf, ob das Leben überhaupt Schutzzonen bietet: In allen genannten Werken sind Subjekte in ihrer physischen und mentalen Integrität aufs Spiel gesetzt. Körpern und Körperlichkeit kommt hier eine zentrale Rolle zu, sie werden von den (stets weiblichen) Figuren in der Regel als kritisch – wandelhaft, flüchtend oder grenzwertig – und schließlich als schmerzhaft endlich erfahren. Dies wiederum schreibt sich meist in einen postdiktatorischen und schließlich auch postpaternalen oder gar postpatriarchalen Kontext ein. Meruane entwickelt eine ausgewiesene Poetik der Sichtbarmachung außerhalb normativer, ja sogar tabuisierter Zonen und Sensibilitäten, bei der der Status von Minderjährigen auf die Gesetze des Sozialen und Politischen stößt. Eine psychoanalytische Herangehensweise an ihre Texte scheint durchgängig angemessen, ist es doch – zuvörderst in *Las infantas* – der Vater, der große Andere, der gebieterisch über die kindliche Erfahrung wacht und sie mitunter auch beschneidet (um nicht zu sagen: kastriert). Umstandslos lässt sich *Las infantas* als exemplarisches postdiktatorisches Werk der jüngeren chilenischen Literatur begreifen, in dem zwei infantile Protagonistinnen aus dem Symbolischen ausgeschlossen sind, keinen Zugang zum Wort haben, aber in substanzieller Hinsicht vom Wort des Vaters (oder des Diktators) erreicht werden. Die Figuren bewegen sich in einem unentrinnbaren Raum und hantieren kompensatorisch mit Fe-

12 *Las infantas* wurde im Jahr 2010 in Argentinien neu aufgelegt (Meruane 2010b). Die Erzählungen sind strenggenommen am 'conte de fée' Perraults inspirierte Kunstmärchen.

tischen, zumindest mit verdinglichten Objekten des Begehrens, da auch Zeit und Raum durch die Mechanismen der Tabuisierungen wie eingefroren erscheinen.

Nach *Póstuma* und *Cercada* (hier ist das Motiv des Eingeschlossenseins sogar im Titel belegt) öffnet sich in *Fruta podrida* das Raum-Zeit-Gefüge, ohne dass dies aber als utopisch gelten könnte. Auch die Verdinglichung bekommt eine neue, nämlich postorganische Qualität. Der 185 Seiten lange Roman, der als einer der wichtigsten Texte der jüngsten chilenischen Prosa gilt, protokolliert den Niedergang eines Körpers, dem der Tod durch eine degenerative Krankheit eingeschrieben ist. Dieser Niedergang fügt sich in den Gang der Zyklen ein, die die Chronotopie des Romans bestimmen: die Ernteperioden einer Obstplantage, auf der die Protagonistin Zoila del Campo mit ihrer (Halb-)Schwester María wohnt. Der exakte Ort des Geschehens ist Ojo Seco, ein halbimaginärer Punkt auf der chilenischen Landkarte,¹³ dessen Name ein ausgemacht semantisches Toponym ist, denn Ojo Seco ist zwar ein Obstanbaugebiet, aber mit Dürre geschlagen. Zoila und María del Campo, deren Nachname ebenso semantisiert ist, sind beide der Maschinerie des Obstanbaus ausgeliefert, könnten selbst indes ungleicher nicht sein: Zoila erhält zu Beginn des Textes die Diagnose, sie leide an Diabetes; María, auch 'la Mayor' genannt, wacht mit Argusaugen über den Ablauf des Obstgeschäfts und wird von da an ebenso den überzuckerten Körper Zoilas, 'la Menor', im Blick haben. Es entsteht eine heikle schwesterliche Dyade: Die abnorme Zoila bezeichnet María als "madre de todas" (Meruane 2007a: 44), aber auch als "Hermana [...] sin fecha de vencimiento" (Meruane 2007a: 50).¹⁴

Beharrlich hat María die Karrieresprossen im Obstbauunternehmen erklommen; die Früchte ihres Ehrgeizes erntet sie, als sie die Kontrolle über die Insektizideinsätze aufgetragen bekommt und zur "exterminadora" avanciert (Barrera Enderle 2008: 131), während Zoila zur "fruta podrida" degeneriert. Als sich María jedoch noch ganz anderen Früchten zuzuwenden beginnt, nämlich dem Organhandel, und sich bei dem Arzt, der ihre Schwester behandelt, als Leihkörper verdingt, kapselt sich Zoila ab, während María versucht, sie der Produktionskette wieder verfügbar zu machen. Doch eines Tages begreift die eifrige María, dass ihr Einsatz wie auch der anderer in dem Obstbauunternehmen angestellter Frauen we-

13 In Santiago de Chile gibt es eine Straße mit diesem Namen.

14 Der komplette Satz lautet: "Hermana hay una sola y sin fecha de vencimiento".

der ihr selbst noch Zoila etwas einbringen. So verübt sie einen Anschlag auf das Obst, um die Ingenieure des Unternehmens zu schädigen. Sie wird entdeckt und verhaftet. Die Szenerie nach dem Attentat liest sich wie die Parabel auf ein Chile, in dem die Folgen des mörderischen Pinochet-Regimes noch präsent, aber nicht lebendig sind: “La cosecha nacional y el país entero se desgrana”; und: “Vendrán los buitres, darán vueltas sin cesar sobre la carnosa pulpa” (Meruane 2007a: 106). Als María wegen ihrer “crímenes frutales” (Meruane 2007a: 108) in Haft kommt, schleust sich Zoila gewissermaßen als (erkranktes) Exportobst mit dem schwesterlichen Pass in die USA ein. Es folgt ein “duro golpe de ingreso”, bei dem sie nebst aller übrigen Einreisenden mit Insektenschutzmittel eingenebelt wird (Meruane 2007a: 121). Sie passiert die Kontrolle als “fruta inadvertida” (Meruane 2007a: 123) und verfasst einen Abgesang auf die Migration (Destination ist, wenn auch ungenannt, New York¹⁵):

[...] esa gran ciudad llena de gente. Gente gorda, gente enferma, gente demasiado flaca, gente de piel oscura o demasiado pálida. El mundo puede ser un gran galpón lleno de gente diversa. [...] una enorme instalación fabricando ciudadanos de exportación. (Meruane 2007a: 119 f.)

Mit dieser ‘histoire’ bezieht sich *Fruta podrida* auf ein tatsächliches Ereignis. Zu der Geschichte des neoliberalen Chiles gehören die massiven Verbrechen gegen die Menschenrechte unter Pinochet, aber etwa auch ein Vorkommnis, das sich im März 1989, also im letzten Jahr der Diktatur zutrug, als bei einer großen Ladung in die USA exportierter chilenischer Weintrauben Zyankalispuren nachgewiesen wurden. Die Lieferung ging zurück; die Arbeitsplätze tausender Saisonarbeiter und -arbeiterinnen waren gefährdet. Die chilenische Regierung verkaufte das Umweltverbrechen als kommunistischen Terrorangriff bzw. als nordamerikanische “canallada” (Délano 1989). Deswegen friert Meruanes Roman mit dem Sprung in die nördliche Hemisphäre nicht nur seinen räumlichen-zeitlichen Startpunkt ein,¹⁶ sondern betritt auch eine für Chile ambivalente Zone.¹⁷ So

15 Hier lebt auch Lina Meruane selbst.

16 Zur Kälte-Atmosphäre, die sich im letzten Teil des Romans noch intensiviert, siehe etwa diese Passage: “La temperatura en la cabina lentamente descende, el frío te va volviendo insensible. Y es agradable no sentir nada, no recordar nada: esta detención. Dentro del frigorífico que cruza el cielo [...] la fría anestesia del vuelo va aletargando los latidos de tu corazón” (Meruane 2007a: 119). Siehe außerdem das Interview mit Meruane in diesem Band.

17 Einerseits haben sich die USA bekanntlich am Putsch gegen Allende beteiligt; gleichzeitig sind sie heute der wichtigste Handelspartner des Landes.

hegt Zoila bei ihrem Eintritt in die USA trotz eines diabetischen Beins ‘stante pede’ einen operativen Plan. Erstens entschließt sie sich, das ihr eingeräumte Visum zu missachten, zweitens will sie sich für die frenetische medizinische Behandlung und den Handel von Körpern rächen – mit einem Anschlag auf Kinder, die in einer Klinik unter lebensverlängernden Maßnahmen leiden (Meruane 2007a: 132 f.).

Fruta podrida ist ein Text über die Merkantilisierung von pflanzlichen und menschlichen Körpern; gleichzeitig untersucht der Roman, wie in postsyndikalistischen Zeiten besonders weibliche Körper ausgebeutet werden. Und schließlich ist an allen nationalen wie transnationalen Orten, an denen *Fruta podrida* forscht, etwas faul. Da hilft auch der insektizide Willkommensgruß in den USA nicht. Deswegen scheint *Fruta podrida* den Ausweg in der literarischen Form zu suchen. Der lyrisch verfasste Roman ist in vier Teile gegliedert. Die vier Kapitel “plan fruta”, “moscas de la fruta”, “fruta de exportación” und “pies en la tierra” korrespondieren sowohl mit den vier Jahreszeiten als auch mit den Stationen des Ab/Lebenswegs der Protagonistin und geben, wie gleicherdings die neun über die ersten drei Kapitel verteilten Gedichte, mit ihren Titeln Auskunft über den jeweiligen Stand des (merkantilen und biologischen bzw. postorganischen) Geschehens. Die Gedichte, die aus einem von Zoila geführten “cuaderno deScomposición” stammen, bilden einen reiterativen Intratext; sie lassen sich aus dem Romankörper extrahieren, ohne dass dieser Schaden nimmt. Mit “pies en la tierra” auf Seite 137 wird *Fruta podrida* monologisch; außerdem taucht eine neue Figur auf: eine Krankenschwester (und in etwa eine Reinkarnation Marías), die in einem Park auf eine eingeschneite Bettlerin stößt – Zoila. Dieses Kapitel, das sich in seiner Kursivsetzung und seiner Dramaturgie deutlich vom Rest des Textes abhebt, gar als Epilog bezeichnet werden könnte, wird gänzlich von der (redewütigen) Krankenschwester dominiert. Diese identifiziert Zoila als Klinikattentäterin, redet sie aber vor allem nieder. Der Text endet damit, wie die Krankenschwester Zoilas krankes Bein befühlt und feststellt, dass es verfault ist. Damit wird der dem Roman vorangestellte Paratext, ein Zitat aus Javier Tomeos *Amado Monstruo* (Tomeo 1989), sinnträchtig: “Hay gente que empieza a morirse por los pies, pienso.”

3. Negatives Biotop und metonymischer Körper-Frucht-Handel in *Fruta podrida*

Donna Haraway versteht menschliche wie tierische und pflanzliche Körper als postorganische Elemente, die in die technologischen Produktionsketten eingeschleust sind und sich bestens für die materialistische Reinterpretation und Rekonstruktion eignen. Bereits in ihrem *Cyborg-Manifesto* (Haraway 1985/1990) stellt die Autorin Forderungen nach hybriden post-‘gender’-Wesen, den Cyborgs, die in erster Linie ‘cyberfeminism’ und Science Fiction inspiriert haben. Haraway liefert Analysen der Naturwissenschafts- und Technologiesgeschichte, um Aussagen über die biologische (bzw. postorganische) Zukunft zu machen. Dabei sieht die Autorin echte Überlebenschancen allein in der (symbolischen wie biotechnologischen) Verschmelzung aller Spezies über die Gattungsgrenzen hinweg (Haraway 1995). *Fruta podrida* ist von solchen Visionen weit entfernt; und doch befasst sich der Roman in seiner Kritik am anthropotechnologischen Wahn auch mit Optionen des Überlebens. Der Blick auf die gar postorganische Situation von Frauen in spezifischen politischen und sozialen Verhältnissen¹⁸ ließe sich wiederum, wie auch Haraways Ansätze (Grewe-Volpp 2004: 17), als implizit ökofeministisch bezeichnen. Indes verfasst *Fruta podrida* weniger Reformulierungen oder gar Rekonstruktionen von menschlichen, tierischen oder pflanzlichen Körpern (etwa Cyborgs) als vielmehr De-Kompositionen derselben. Alle Körper in *Fruta podrida* verfallen, sind pathologisch, ja eschatologisch. Eine Re-Komposition, Heilung, ist nicht vorgesehen; vielmehr wird biologische Programmiertheit diagnostiziert – und schließlich der Tod gewünscht. So ist etwa Zoilas Krankheit, die Diabetes, als Autoimmundefekt genetisch bedingt (Meruane 2007a: 24). Wie das südamerikanische Land, das von Zoila verlassen wird, trägt der Körper der Protagonistin also selbstzerstörerische Züge. Nicht von ungefähr attestiert der Arzt einen innerkörperlichen “golpe de Estado” (Meruane 2007a: 25) und lokalisiert dessen Zündpunkt: “[E]l Médico inmediatamente le señaló, aquí está el origen, la falla: [...] esta berenjena oscura y rugosa es el páncreas” (Meruane 2007a: 26).

18 Gemeint ist hier die Leihschwangerschaft, die in *Fruta podrida* eine wichtige Rolle spielt. Die Saisonarbeiterinnen, die, wie Zoilas Schwester, ihre Körper für diesen Zweck hergeben, sind Teil einer biotechnologischen Produktionskette; ihre Leibesfrüchte gleichen Produkten und werden weiterverwendet.

Zoilas dysfunktionale Biologie kontrastiert mit der körperlichen Effizienz Marías und jener der automatengleich arbeitenden Saisonarbeiterinnen (Meruane 2007a: 26), die die Produktivität des Obstbauunternehmens garantieren. Und doch kümmert sich María um den schwesterlichen Körper und erkennt, dass Zoila eine Organtransplantation helfen könnte. Sie beginnt, sich am Organhandel zu beteiligen, alle neun Monate ihren reproduktiven Körper aufs Neue zur Verfügung zu stellen.¹⁹ Vorher aber bietet sie dem Arzt, für den sie austrägt, die Stirn und positioniert sich selbst innerhalb des gesamten bio-mächtigen Gefüges, das in Ojo Seco herrscht. Dabei vergisst sie nicht, dass ebenso die Saisonarbeiterinnen ihrer Leibesfrüchte enteignet werden, und dass es gleichzeitig um Leben oder Tod ihrer Schwester geht:

[Soy] María del Campo, completó secamente María, del Campo como mi pobre madre y como mi hermana enferma; del Campo como la tierra que piso cada mañana camino al trabajo [...] no una María anónima como todas esas que usted atiende en la sala de parto, no como las marías temporeras a las que les extraen guaguas lo mismo que juanetes; no cualquiera, no. Soy la María del Galpón; María, la que vive en el callejón sin salida del Ojo Seco con su hermana, [...] que usted no ha dado todavía de alta ni me ha explicado qué tiene. Pero me va a decir [...] si se morirá [...] y si será contagiosa su muerte. (Meruane 2007a: 24)

María und Zoila leben in einem negativen, klaustrogenen Biotop, das nur von Zoila verlassen werden kann, weil sie zu ihrem transkulturellen Schritt in den Norden gezwungen wird. Vorher aber, während sie mehrfach die schwesterlichen Leihkörperzyklen verfolgt, sucht sie ganz bewusst die Überzuckerung ihres eigenen Körpers. Damit beschleunigt sie dessen Degenerierung. Während das Pinochet-Regime den Export von Obst zum Emblem einer funktionierenden Wirtschaft erhob, die mit der Episode von 1989 unterminiert wurde, als die genannte Obstladung verfaulen

19 Ein Krankenpfleger, der "Enfermero", der Zoila versorgt, ist Handlanger des mit Organen handelnden Arztes. Er geht mit María eine Beziehung ein, die auch darin besteht, dass er seinerseits María bei ihren Leihschwangerschaften untersucht. Eines Tages erklärt er, die Kontrollen an den Grenzen der Länder, in die die Organe geschmuggelt werden, seien verschärft worden. Dies legitimiere, dass María mehr Geld verlangen könne: "[...] en los países del Norte ha aumentado la vigilancia. De modo que sí, que efectivamente, ella podría pedir o más bien exigir más dinero y por adelantado. Puede y debe elevar el precio de sus riesgosos nueve meses de trabajo" (Meruane 2007a: 65).

musste, wählt Zoila einen ähnlichen Ausgang: Sie versucht, zu verderben.²⁰ Hiermit wird die poetische, metonymische ‘Transplantation’, die *Fruta podrida* unternimmt, deutlich. Die Metonymie ist eine tropische Operation, die Verschiebung und Vertauschung vornimmt, jedoch angrenzende, ‘nachbarschaftliche’ oder verwandtschaftliche Verhältnisse zwischen dem Genannten oder Gezeigten und dem Nennenden oder Zeigenden (kurz: Kontiguität) beinhaltet. Zoilas Körper wird einer Frucht ähnlich. Barrera Enderle spricht sogar von einer Verschmelzung von Körper und Frucht:

Una asociación vital recorre las páginas del libro, o mejor dicho: una fundición: cuerpo y fruta. Pero la analogía no se concreta en la condición germinal de ambos, sino en su índole efímera, perecedera. En lugar de verlos como productos que nacen, los vemos morir poco a poco, los contemplamos en su proceso de putrefacción. El mal está en la semilla, en los pies, y desde allí avanza hacia la pulpa, hacia la carne. (Barrera Enderle 2008: 131)

Zoila überzuckert, verkommt zur abfallenden Frucht, bis es sogar die Fruchtfliegen auf sie absehen (Meruane 2007a: 35). Diese wiederum versucht María – “por si las moscas” – mit Gift auszumerzen, obwohl Zoila angefangen hat, sich die Insekten einzuverleiben (Meruane 2007a: 48). Die orale Aneignung, die so einer schleichenden Vergiftung gleichkommt, ist wiederum Teil einer semi-erotischen Beziehung, die Zoila mit einem alten, ebenfalls zuckerkranken Mann unterhält. Eigentlich von María angestellt, um über den Zuckerkonsum Zoilas zu wachen, verzehrt dieser unermüdlich Wassermelonen. Eines Tages erleidet er einen Zuckerschock, er stürzt mit dem Gesicht in eine Melone. Zoila versucht, ihm mit einer Insulinspritze beizukommen, doch es ist zu spät. Auch der Alte ist nicht mehr ganz menschlich:

Y las moscas siguen zumbando, zumbando, como una corona negra alrededor de su cabeza, sobre la arrugada servilleta de tela. Me seco las manos con la punta del mantel, aplasto una última mosca gorda contra el frío pie del Viejo y deslizo la lengua sobre una gota de sangre que brota de su brazo. Sabe a sandía, su sangre. (Meruane 2007a: 54)

20 In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass ein verfaulter Apfel in den Schulen unter dem Regime Pinochets als didaktisches Vorführmodell benutzt wurde, um ‘ex negativo’ vorzuführen, wie sich Chile für den Export und damit für die internationale Anerkennung zu rüsten hatte. Auch Mitschüler, die sich nicht konform zeigten, wurden mitunter als ‘manzana podrida’ bezeichnet (Meruane in Jara 2007).

4. Übersättigung: *Fruta podrida* als neobarocker Text zum (Zeichen-)Tode

Fruta podrida ist ein Text über den Tod im Leben bzw. bei lebendigem Leib. Mit dem Ende des Textes ist auch das Ende des Körpers der Protagonistin besiegelt, zumindest sein Endpunkt erreicht. So stößt die Krankenschwester, als sie Zoila abtastet, aus: “Ay, dónde termina ese cuerpo, dónde está el punto final de esta mujer?” (Meruane 2007a: 185). Zoilas (Ab-)Sterben ist ein Prozess; auf der Ebene des ‘discours’ des Romans stellt er sich als ‘summa’ einer apologetischen Thanatologie dar, einer Rede, die den Tod nicht scheut, ihn im Gegenteil sogar sucht. So wird etwa der Zucker, dieses Stimulans, das in den verbotenen Früchten – den Wassermelonen – gespeichert ist, von Zoila löffelweise verschlungen (Meruane 2007a: 17 und 52), wenn auch das Messer in sie gesenkt wird (Meruane 2007a: 53). Dieser Akt, den der alte Gespieler vollführt, bevor er sein Leben im roten Fruchtfleisch aushaucht, steht für die heikle Balance zwischen (bitterem) Leben und (süßem) Tod. “Ojalá la muerte fuera siempre una violenta cuchara da en el pecho” heißt es in *Fruta podrida* (Meruane 2007a: 53). Doch der Text konterkariert diesen Wunsch nach einem operativen, akut eintretenden Tod, denn die “descomposición” von Zoila ist schleichend vegetabil: Die Krankenschwester trifft in ihrem Stiefel allein auf zähflüssige Reste (Meruane 2007a: 185). Dieses Ende wird von dem ersten der Gedichte aus dem “cuaderno de descomposición” angekündigt: “[V]endrán los tiempos en que/también/me descuelgue del mundo/cubierta de hongos/[...]/escurriéndome/un punto suspensivo/en el vacío [...]” (Meruane 2007a: 33).²¹ Zoilas ‘punto final’ ist erreicht; ihr frutaler Tod wird letztlich entmaterialisiert und transformiert sich in einen diskursiven Schlusstrich.

4.1. Neobarocke Textzeichen, symptomatische Körper-Überzuckerung und ‘Showdown’

Lina Meruane selbst weist darauf hin, dass ihre Schreibweise am Neobarock, insbesondere am Werk Severo Sarduy orientiert sei (Meruane 2010a).²²

21 Auf Seite 127 wird dieses Bild noch einmal in Prosa rezitiert. Die Leere, die hier angesprochen ist, ist selbstverständlich auch die Leere nach der Migration in die USA.

22 Als weitere wichtige Referenzen der chilenischen bzw. lateinamerikanischen Literaturen nennt die Autorin José Donoso und Carlos Droguett sowie Fernando Vallejo,

Sarduy wie auch Lezama Lima oder Diamela Eltit, die Meruane ebenso als wichtige intertextuelle Referenzen nennt, haben Körper-Poetiken geschaffen, die in *Fruta podrida* nachzuhallen scheinen. Die quasi physisch-konkrete Bearbeitung des Wortmaterials schafft eine Oberfläche streng angeordneter Zeichen und spannt darunter ein Inneres, das körperlich arbeitet und schließlich verrückt spielt, während der Roman mit quasi unverrückbaren Eröffnungsformeln beginnt:

Era el sol reventado en el horizonte.
 Eran los buitres oteando la carnosa pulpa del campo, las garras empuñadas en la alambrada de púa o adheridas a los ardientes techos de zinc, fijos los ojos sobre la calurosa casa de adobe.
 La puerta estaba cerrada con llave, tres vueltas y una gruesa cadena. (Meruane 2007a: 13)

Unterdessen kündigt sich unter der topologischen Oberfläche, die zu Beginn des Textes entfaltet wird, Ungeziefer an. Im Untergrund des beinahe archimboldianisch zusammengesetzten Landstriches lauert chronotopisch naherückende Kontamination:

La mosca de la fruta era todavía una amenaza incierta y aún no empezaban a rechinar los grillos de la noche; no se habían encendido las hélices de las luciérnagas.
 Pero entonces, qué podía ser ese claveteo, ese golpeteo cortando el silencio en dos, rebanando el tiempo: tlic.
 Era agua, una gotera dejándose caer en la cocina. (Meruane 2007a: 14)

Formal gesehen erfährt der narrative Fluss durch die vielfachen Einschübe und die häufige Absatzsetzung keinen Abbruch; Wiederholungs- sowie Verdoppelungs- oder Verdreifachungsstrategien ergeben eine prosodische Dynamik, ein 'in crescendo':

Zoila era un bicho recién fumigado. Era una mosca enredada en la alfombra de la araña, el puro armazón de un insecto recién vaciado. La miraba sin reconocerla pero la reconocía mientras le entraba una bulla en la cabeza, o un zumbido en los tímpanos, y arcadas de cuatro meses o cinco; y en ese momento vertiginoso empezó a torcésele dentro un remolino de excusas, de escupos, de vómitos y largas fórmulas químicas y un qué hago con ésta al cubo, equivalente a una dosis de sulfuro, cavando hoyos alrededor, me oye, la depreciación de las divisas, de las manzanas o naranjos o dólares, a dónde me

Mario Bellatín und Clarice Lispector; weiterhin sei sie von Thomas Bernhard, Virginia Woolf, William Faulkner, Gertrude Stein und Franz Kafka beeinflusst. Zum 'Phänomen Bolaño' – dem 'bolañazo' – äußert sie sich kritisch, dementiert aber in keiner Hinsicht den kanonisierten Platz des chilenischen Autors (Meruane 2010b).

largo y qué porcentaje del mercado, del accidente doméstico con potasio, con pesticidas orgánicos [...]. (Meruane 2007a: 15 f.)

Doch wechseln sich solche Passagen wiederum mit eher parataktischen Anordnungen ab, z. B.: “Se detuvo cerca. Se puso de pie. Se arregló la falda” (Meruane 2007a: 15 f.). In beiden Fällen entstehen variierende Verkettungen, die mitunter an ein barockes Musikstück erinnern. So ließe sich der Beginn von *Fruta podrida* auch als Ouvertüre lesen. Eine strukturelle Besonderheit findet sich in der Aufstellung von Oppositionen (Plagen/Antiplagen; produktive Körper/unproduktive Körper; Einschluss/Ausschluss); der Tenor des Textes indes führt in die endemische Dekomposition: “La escritura [en *Fruta podrida*] se convierte [...] en una epidemia corrosiva que va desmantelando el andamiaje de una realidad tergiversada” (Barrera Enderle 2008: 131). Ganz zentral betrifft dieser Zersetzungsprozess von *Fruta podrida* die zu Beginn des Textes noch so streng gesetzten Zeichen. Die Körper der Figuren erleben unterdessen Entwertung, Vermarktung und Verfall und schaffen so Symptome dieses Prozesses; fast sind sie es, die die Ordnung der Zeichen verdrängen. Und als ginge es darum, den Verlust der Zeichenordnung und die an ihre Stelle tretende Symptomproduktion zu legitimieren, zeigt der Text sogar seine Über-(oder Unter-)zuckerung an:

[...] como un eco absurdo a azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar
azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar
azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar. (Meruane 2007a: 27)²³

Die Symptome, die Zoila produziert, werden zwar von unterschiedlichen Instanzen (dem Arzt, dem Krankenpfleger, der Krankenschwester) in erster Linie kontrolliert; dennoch können sie gleichermaßen interpretiert werden. Selbst das klinische Symptom ist ein subjektives Signal, das in der medizinischen Wahrnehmung daraufhin ausgelegt wird, ob es auf eine pathologische Struktur verweist oder nicht. Jacques Lacan hat das Symptom in Richtung Sinthom ('sinthome'), eines Nicht-Signifikanten verschoben, der allein auf die Organisation der 'jouissance' und das Un-

23 Typengröße und leicht verschobene Zeilensetzung im Original. Auch Barrera Enderle nimmt die ebenso auf Superlativen wie auf Oppositionen beruhenden Verkettungen von *Fruta podrida* in den Blick: “cada palabra será contrarrestada por otra palabra de significación más densa y oscura, hasta que por las venas de la novela empieza a correr sangre negra” (Barrera-Enderle 2008: 131).

bewusste des Subjekts hinweist (Lacan 1975/76; Evans 2002; Žižek 1991). Lässt sich angesichts von *Fruta podrida* von 'jouissance' sprechen? Lacan streicht heraus, jedem Genießen sei der Verlust eingeschrieben; damit werde es paradox, schmerzhaft, und der Schmerz genießbar. Freud legte schon den Begriff des (primären und sekundären) "Krankheitsgewinns" dar (Freud 1968a/b [1905; 1926]); allein wäre dieser Genuss nicht produktiv. Demnach könnte Zoilas ineffektiver, metonymisch verschobener (Frucht-)Körper als paradox und womöglich gar als hysterisch bezeichnet werden,²⁴ allerdings weniger in einem klassischen Sinn als vielmehr in einem ökokritischen Kontext, als eine Art Aufbäumung gegen die Gefährdung von Umwelt und Körpern. Weder Freud noch Lacan haben eine solche ökokritische Konversion in Betracht ziehen müssen.

In dem Kapitel "Pies en la tierra" löst sich Zoila quasi auf, wird zu Erde. Auch die ästhetische Form des Textes neigt sich der Auflösung zu. In dem Epilog gibt sich die Rede der Krankenschwester, dieser grotesken Vertreterin des profanen Menschenverstands, zwar vernünftig, sie enthält aber neben einer Unmenge von Gemeinplätzen einige barocke, teilweise dadaistische Elemente, als handle es sich um 'objets trouvés' aus den vorangehenden Teilen des Romans. So erklärt die Krankenschwester: "le enchufaremos un ventilador mecánico para que siga respirando" (Meruane 2007a: 174) oder "saco de mi bolsillo el micrófono inalámbrico que siempre tengo a mano para emergencia" (Meruane 2007a: 175).²⁵ Die medizinisch-technische Ausstattung der Figur ist minimal verzerrt, ebenso

24 Die Hysterie, bei Hippokrates präanatomisch als eine durch die Gebärmutter, gr. 'hystera', verursachte Erstickung aufgefasst, von Freud und Breuer (d. h. nach Charcot) als exemplarische Neurose (mit Ursprung in einem familiären Verführungstrauma) identifiziert, ist mittlerweile Gegenstand eines umfangreichen kulturwissenschaftlichen Forschungsfeldes. Freud und Breuer belegten, dass in der Hysterie psychisches Leid auf genuine Weise in somatisches Leid konvertiert wird. Hier entsteht der Begriff der Konversionsneurose, der auch für die Kulturwissenschaft interessant ist. Konvulsive Körper, Simulationstendenzen und fehlende 'contenance' – und das Genießen derselben – gehören zu den Aspekten, die der (meist als spezifisch weiblich aufgefassten) Hysterie zugeschrieben wurden, die, so Lacan-Schüler Lucien Israël, unter anderem schließlich auf paternalistische Autorität reagiert. In diesem Artikel gilt ein Hysteriebegriff, der weiterhin noch auf die von Christina von Braun und anderen in den 1990er Jahren entwickelte These rekurriert, Hysterie sei als widerständige, transgressive Körpergrammatik zu lesen, hinter der sehr wohl eine dezidierte Subjektivität wirke. Siehe hier Breuer und Freud 1895; Israël 1983; von Braun 1985; sowie noch Aragon und Breton 1928.

25 Dazu kommen etwa Alliterationen, wie z. B.: "Y la premonición de mis posibles miserias me pillá" (Meruane 2007a: 139).

wie das Inventar der natürlichen Komposition etwa in der Beschreibung der Landschaft zu Textbeginn bereits von postorganischen Elementen infiltriert ist (z. B.: “hélices de las luciérnagas” [Meruane 2007a: 14]). “Pies en la tierra” liefert den ‘Showdown’ des Romans: die Gegenüberstellung der kontra-disziplinären Zoila, deren Körper sich wie der einer Hysterikerin jeder medizinischen Behandlung entzieht, mit der Vertreterin der öffentlich-medizinischen Ordnung, die gegen chemische Plagen und verbotene Früchte aus der südlichen Hemisphäre vorrückt. Herauszustreichen ist hierbei, dass die Krankenschwester sich zwar nicht strukturell, aber doch konzeptuell wie ein Schutzschild gegen die poetische Wahrnehmung verhält, die sich in Zoila personifiziert: “y yo detesto la poesía”, erklärt sie, als sie auf den “cuaderno de Scomposición” stößt (Meruane 2007a: 183).²⁶ Dass ihr ‘stream of consciousness’ dennoch von poetischen Elementen heimgesucht wird, führt dazu, dass ihre redundanten, präventiv-didaktischen Anweisungen sich nicht mehr nur an Zoila richten, sondern ‘überschwappen’: “A-tención ciudadanos [...] quiero advertirles [...] Querría poder decirles que les avisé de todos esos accidentes que hacen necesario mi trabajo [...]” (Meruane 2007a: 139). Angesichts dieser Verwarnungsethik ist Zoila zweifellos ein Störkörper, dessen Auflösung jedoch, anders als der Zustand der US-amerikanischen Gesellschaft,²⁷ mit Kälte registriert wird. Der Entschluss dieser schadhafte, symptombehafteten Südfucht, sich ‘abzuseilen’ (“cuando me descuelgue”) indes ist unverrückbar. Obgleich die logorrhöische Krankenschwester, die so gerne auf Hippokrates verweist (Meruane 2007a: 176), Zoila der hysterischen Simulation bezichtigt, setzt diese eben ganz deutlich ihren ‘punto final’.

4.2. Optionen des Textes/des kranken Körpers: Zeitlichkeit und Tod

Das Wort ‘Kadaver’ stammt vom lateinischen ‘cadavere’ (bzw. ‘cadere’: fallen) ab. Zoila zersetzt sich zwar pflanzenhaft; dennoch spricht der “cuaderno de Scomposición” explizit von einem ‘Fall’; und schließlich steuert die grundsätzliche Thanatologie des Textes, die mit Tomeos Zitat paratextuell und mit der Umschlagabbildung des Buches (zwei Füße, die einem

26 Es ließe sich formulieren, dass dieses Endstück des Romans auf einer Metaebene über den vorherigen Textkörper urteilt, sich aber gleichzeitig selbst untergräbt.

27 Die Krankenschwester deklamiert: “Sólo les exijo un documento de identidad para entregarles las radiografías del desastre” (Meruane 2007a: 137).

Kadaver zu gehören scheinen) visuell eröffnet wird, darauf zu. Doch neben dieser Textualität und neben Zoilas todesaffinem Körper, verhandelt *Fruta podrida* den Tod noch in einem weiteren Feld. In Ojo Seco wird der Tod heterotopisch (und 'trockenen Auges') ausgelagert. Der Arzt lässt eine Klinik bauen, in der man ihm anthropotechnologisch beikommt, ihn als Anachronismus disqualifiziert, und erklärt: "Sobre mi cadáver se va a morir alguien" (Meruane 2007a: 23).²⁸ So erscheint die Obstbauindustrie als Metonymie medizinischer Industrie, der sich Zoilas Körper entzieht, während sich María mit ihren Leibesfrüchten bis zum Attentat produktiv daran beteiligt. In den USA wiederum stellt sich Zoila, indem sie ihren Krankenhausanschlag verübt, dem Tod in einer Weise, als handle es sich nur noch um ein biotechnologisches 'factum': Der Status der Sterbenden wird zur "electricidad final de los moribundos" (Meruane 2007a: 179).

Die vielen klinischen Beschreibungen in *Fruta podrida* erhalten durch die Wahrnehmung Zoilas ihr poetisches 'surplus' und schaffen so eine ästhetisierte, renitente "lenguaje de la sintomatología" (Meruane in Jara 2007). Sie negieren den Tod nicht, sondern sehen ihm ins Auge, als handle es sich um eine symbolische und vor allem zeitliche Option – die auch den Text strukturiert. In *Fruta podrida* rieselt (oder tropft) es oft; dies gibt dem Text seine chronologische Gestalt. Erinnert sei an das prosodische Tropfen der 'gotera' am Anfang des Romans. Es scheint, hier ticke eine Zeitbombe. Auch spricht Zoila an einer Stelle: "Las alambradas manos de los relojes siguen avanzando, lentamente, pero tengo que apurarme" (Meruane 2007a: 37). Die Eile ist eine Antwort auf den voranrückenden Tod; die 'Getaktetheit' ein Symptom der 'convivencia' mit der Krankheit. Meruane erklärt: "[E]l problema [es] que las enfermedades [se] presentan en un entorno donde todo, absolutamente todo, debe funcionar como un reloj" (Meruane 2007b). Diese Wahrnehmung der Zeit (und der Zeitlichkeit) wie die des Körpers (und der Körperlichkeit) mag das strikte poetische Management (oder "los tiempos de corrección poética" [Meruane 2007a: 183]) von *Fruta podrida* nach sich ziehen, da dieses eine positive Indolenz schafft. So formuliert Zoila: "[...] los cada vez más frecuentes calambres en los pies me anuncian la ya inevitable disolución. Pero no tengo miedo, no siento angustia. Nunca me he sentido más dueña de mi cuerpo" (Meruane 2007a: 101). Die (poetisierten) Zeichen, die der Körper sendet, machen diesen der Protagonistin überhaupt erst eigen.

28 Die Krankenschwester wird diesen Satz auf S. 174 nachsprechen.

Als sei es möglich, sich den (kontextinduzierten) Integritätsverlust durch Antizipation des Todes anzueignen.²⁹

5. Ausblick: Dezentrierte (Frauen-)Körper in den kalten Zeiten der Globalisierung

Um diese strukturalistischen Sondierungen zu beenden, sei noch einmal zusammengefasst: Zwei Schwestern leben in dem halbfiktiven chilenischen Ort Ojo Seco, wo eine Maschinerie unterschiedlicher Fruchtproduktion herrscht. María beteiligt sich zunächst an diesem System, indem sie sich einem zynischen Transplantationsarzt andient, Zoila verhält sich dissident, indem sie krank wird. Als die Ältere jedoch dafür büßen muss, dass sie das System attackiert hat, tritt Zoila als zum Tode gezeichnete, faule Exportware ihre Migration in den Norden an, wo sie die letzten Früchte ihrer Krankheit erntet. Die beiden Schwestern bewegen sich in einer dezentrierten und im buchstäblichen wie im übertragenen Sinn kontaminierten Welt, wobei sich in Zoila der Drang verkörpert, dieser Realität mit einer spezifischen, nämlich poetischen Wahrnehmung entgegenzutreten. Wie auch der Text produziert ihr Körper neobarocke Zeichen, die nicht ökonomisch, sondern repetitiv und hypertroph sind. *Fruta podrida* erhält dadurch ein ästhetisches 'surplus', das dem Roman sein Alleinstellungsmerkmal innerhalb der postdiktatorischen chilenischen Literatur verleiht, und unterwandert dieses wiederum selbst, weil er Zoilas Dissidenz – wie die eigene, textuelle – von einer autoritären Instanz quittieren lässt, der Krankenschwester. Dieser Kunstgriff könnte als Quintessenz von *Fruta podrida* und zudem als Symptom einer jungen Literaturlandschaft bezeichnet werden, welche eigene, intratextuelle Spannungen und Unzuverlässigkeiten konstruiert, um auf kontextuelle Unsicherheiten zu reagieren.

Als Ausblick sei an dieser Stelle noch auf Folgendes hingewiesen: In einer dekadenten Welt, so die Ansicht der didaktischen Krankenschwester, könne keine biometrische Maßnahme, sondern allein das Aussprechen des Namens der Menschen Identität garantieren. Dies erklärt sie ausgerechnet

²⁹ In diesem Sinne erscheint auch schlüssig, wenn Meruane erklärt, Zersetzung (wie Kontamination) und Schreiben hätten miteinander zu tun (Meruane in Jara 2007). Zersetzung steht hier in einem weit gefassten Sinne für Intertextualität, für eine Dekomposition des eigenen Textes als Auseinandersetzung und Ineinandersetzung desselben mit anderen Texten.

Zoila, die mit dem Pass ihrer Schwester ausgestattet ist, d. h. in ihrem neuen hemisphärischen Leben also auf den Namen María hört und damit einer Unzahl von Hispano-Frauen gleich wird. In dem ökokritischen System von *Fruta podrida* ist Zoila selbst das Symptom für eine Welt ohne Zentrum, quasi ein Kind der Globalisierung, und eine familiäre Waise, die sogar nach der Müllabfuhr fragt, um auf ihre Hin- und Abfälligkeit hinzuweisen (Meruane 2007a: 166), während die Krankenschwester ihr einen roten Apfel reicht (Meruane 2007a: 170), und dazu sagt: “no debería de preocuparle de qué país proviene esta fruta [...] esas preocupaciones son de otra época. Por lo demás, desconozco el itinerario biográfico de las manzanas que desnudo cada tarde con mi cuchillo” (Meruane 2007a: 171 f.).

Der argumentative Ausweg der Krankenschwester aus dem Dilemma der Herkunftslosigkeit im Zeitalter der Globalisierung lautet: “Todos tenemos células madre, ¿sabe?, aunque de padre y madre seamos huérfanos” (Meruane 2007a: 149). *Fruta podrida* hingegen lässt Zoilas Identität und Körper auf der Strecke einer lokalen wie globalen Situation, nämlich im Kontext merkantiler und biopolitischer Globalisierung verloren gehen, auch wenn die Krankenschwester – und der Roman selbst – dies mit einem biologistischen Zentralismus und zeitgemäßer Wegelogik zu ‘behandeln’ versuchen, indem auf die Sicherheit von Stammzellen und darauf verwiesen wird, dass Zoila eigentlich eine unerschütterliche Tochterzelle sein müsste.

Das spezifische, poetisch wirkende ökokritische wie mitunter auch ökofeministische Verdienst von *Fruta podrida* ist nun, dass der Begriff ‘Tochterzelle’ metaphorisch zu lesen ist. Tatsächlich besitzt Zoila filiale bzw. infantile Qualitäten. Bereits innerhalb der Beziehung zu ihrer Schwester María ist sie diejenige, die nicht erwachsen werden will. Ihre Krankheit ist eine Strategie der Weltflucht, die jedoch durch den aggressiven wirtschaftlichen wie medizinischen Apparat, der in Ojo Seco herrscht, behindert wird. Zoila ist aber dennoch privilegiert; sie genießt einen primären und sekundären (sozialen) Krankheitsgewinn – anders als die Saisonarbeiterinnen in Ojo Seco. Dennoch sind diese nicht nur subalterne, verfügbare Figuren (und Körper), denn *Fruta podrida* spiegelt wider, dass die realen ‘temporeras’ die ökonomische wie ideologische Krise der chilenischen Diktatur deutlich gemacht haben, indem sie das Verhältnis der Geschlechter innerhalb der Landwirtschaft, des konservativsten Produktionssektors der chilenischen Gesellschaft, auf den Kopf gestellt haben (Meruane 2007b). Trotz der (im Vergleich zu jener der Männer) sehr gerin-

gen Bezahlung haben diese Frauen ihre Familie zu ernähren begonnen und damit die von der Diktatur heilig gesprochene Institution reformuliert. In *Fruta podrida* tauchen diese allesamt außerhäuslich tätigen Mütter (bzw. Marias) in der nördlichen Hemisphäre wieder auf, als Kolleginnen der Krankenschwester: Sie sind Endprodukte der Globalisierungskette und verlieren als solche ihren karitativen Status nicht.³⁰ Die nordamerikanische Krankenschwester, jene Instanz, die die Attribute des Lokalen besitzt, aber auf ihre transkulturelle Kompetenz besteht,³¹ nimmt, auch wenn ihr Diskurs reaktionär ist, diese globalisierte Realität durchaus wahr.³² Dazu sei gesagt, dass ihre Begegnung mit Zoila im anbrechenden, aber noch eisigen Frühling in New York stattfindet und sie als eine Agentin des kalten Kalküls erscheint. “Esa frialdad [...] me interesa”, sagt Meruane selbst dazu (Meruane in Jara 2007). Die nervige Figur hat aber schließlich doch einen ‘feinen Riecher’ – und wittert inmitten der taub machenden Kälte den Tod. Als Zoila spricht: “[E]l tiempo está vencido, se está echando a perder, ¿no siente cómo huele?”, pflichtet ihr die “enfermera” endlich bei und gesteht das Ende ein: “En cuanto termina de decirlo noto que huele a muerte” (Meruane 2007a: 182).

Literaturverzeichnis

- ARAGON, Louis/BRETON, André (1928): “Le Cinquenaire de l’hystérie (1878–1928)”. In: *La Révolution Surrealiste*, Collection Complète 11/4 (15.03.1928), 20–22.
- BARRERA ENDERLE, Víctor (2008): “Epidemia y escritura”. In: *Armas y Letras. Revista de literatura, arte y cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León* 62, 130 f. <http://www.armasylettras.uanl.mx/62/62_25.pdf> [15.08.2012].
- VON BRAUN, Christina (1985): *Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido*. Frankfurt am Main: Neue Kritik.
- BREUER, Josef/FREUD, Sigmund (1895): *Studien über Hysterie*. Leipzig: F. Deuticke.
- DÉLANO, Manuel (1989): “EE UU investiga un supuesto envenenamiento de uva chilena”.

30 Meruane weist darauf hin, dass diese außerhäusliche Tätigkeit Schuldgefühle in den Frauen wecke, die dazu führten, sich vermeintlich doppelt beweisen müssen (Meruane 2007b).

31 So zeigt sie sich als anti-babelische Figur: “Hablamos todas las lenguas las enfermeras del mundo” (Meruane 2007a: 142).

32 Lina Meruane sagt hierzu: “Quizá en lo único que estaría de acuerdo con ese personaje [la enfermera] es en la distancia que asume ante la complicada realidad que la rodea” (Meruane in Jara 2007). Im Übrigen verweist die Krankenschwester sogar auf weltweit bekannte biopolitische Skandale (Meruane 2007a: 177).

- In: *El País* vom 15.03.1989. <http://elpais.com/diario/1989/03/15/internacional/605919621_850215.html> [15.08.2012].
- EVANS, Dylan (2002): *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*. Wien: Turia und Kant.
- FLYS JUNQUERA, Carmen/MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel/BARELLA VIGAL, Julia (Hg.) (2010): *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- FOUCAULT, Michel (1976): *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1968a): "Bruchstücke einer Hysterie-Analyse". In: Ders.: *Gesammelte Werke V*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 161–286 [erstmalig 1905].
- (1968b): "Hemmung, Symptom und Angst". In: Ders.: *Gesammelte Werke XIV*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 11–205 [erstmalig 1926].
- GREWE-VOLPP, Christiane (2004): *Natural spaces mapped by human minds*. Tübingen: Gunter Narr.
- HARAWAY, Donna (1985): "A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century". In: *Socialist Review* 80, 67–107 (Wiederabdruck in Haraway (1990): *Simians, Cyborgs and Women: The reinvention of Nature*. New York: Routledge, 149–181).
- (1995): *Monströse Versprechen*. Hamburg: Argument-Verlag.
- ISRAËL, Lucien (1983): *Die unerhörte Botschaft der Hysterie*. München/Basel: Reinhardt [erstmalig 1976].
- JARA, Patricio (2007): "Todo sobre la peste". In: *El Mercurio*, 04.11.2007. <<http://letras.s5.com/lm160309.html>> [15.08.2012].
- LACAN, Jacques (1975/76): *Le Séminaire XXIII. Le sinthome*. Paris: Seuil.
- MERUANE, Lina (1998): *Las infantas*. Santiago de Chile: Planeta.
- (2000a): *Póstuma*. Santiago de Chile: Planeta.
- (2000b): *Cercada*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- (2007a): *Fruta podrida*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- (2007b): "Para aplacar culpa, mujeres sienten que deben ser doblemente competentes". In: *El Mostrador* vom 03.10.2007. <<http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2007/10/03/para-aplacar-culpa-mujeres-sienten-que-deben-ser-doblemente-competentes/>> [15.08.2012].
- (2010a): "Empezamos a cuestionar la figura del 'gran padre'". In: *Página/12* vom 11.06.2010. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-18265-2010-06-11.html>> [15.08.2012].
- (2010b): *Las infantas*. 2. Aufl. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2012a): *Sangre en el ojo*. Santiago de Chile u. a.: Mondadori u. a.
- (2012b): *Un Lugar donde Caerse Muerta/Not a Leg to Stand on*. Zweiprächige Ausgabe. New York: Diaz Grey Editores (Punta del Este: Trópico Sur 2013).
- SIBILLA, Paula (2005): *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- TÓMEO, Javier (1989): *Amado monstruo*. Barcelona: Anagrama.
- ŽIŽEK, Slavoj (1991): *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Berlin: Merve.

II.

Eingriffe und Kunstgriffe

Konkise Texte, verstümmelte Figuren oder Gewalt als *Prätext* der Literatur: Die Kurzgeschichten von Claudia Hernández

Alexandra Ortiz Wallner

I.

Die international bekannte Schriftstellerin Claudia Hernández, geboren 1975 in San Salvador, nimmt mit ihrem publizierten Werk im literarischen Feld ihres Landes eine Sonderstellung ein, und möglicherweise darüber hinaus auch in der zeitgenössischen Literatur Lateinamerikas. Denn sie vereinigt in sich mehrere Merkmale, die im Allgemeinen nicht notwendigerweise erfolversprechend sind: Sie verfasste bisher ausschließlich Kurzgeschichten und sie ist eine Autorin, die aus einem Land kommt, dessen kulturelle Institutionen (Verlagshäuser eingeschlossen) durch einen langen und grausamen Bürgerkrieg (1980–1992) weitestgehend zerstört wurden. Schon im Jahre 1990 begann sie, einzelne Kurzgeschichten in der Beilage *TresMil* der Zeitung *CoLatino* und in der Zeitschrift *Hablemos* der Tageszeitung *El Diario de Hoy* in El Salvador zu publizieren. Obgleich sie zu jener Zeit ausschließlich in den nationalen Medien und damit in einem außerordentlich begrenzten geokulturellen Rahmen veröffentlichte, wurde ihre Kurzgeschichte “Un demonio de segunda mano” von Radio France International im Jahre 1998 mit dem Juan-Rulfo-Preis ausgezeichnet. Ihre erste Sammlung von Erzählungen mit dem Titel *Mediodía de frontera* (San Salvador, 2002), die im Jahre 2007 unter dem Titel *De fronteras* im guatemaltekischen Verlag Piedra Santa neu aufgelegt wurde, enthält die in den erwähnten Zeitungsbeilagen erschienenen Texte, also Erzählungen, die von Hernández im Alter zwischen einundzwanzig und fünfundzwanzig Jahren verfasst wurden. Im Jahr 2004 erhielt sie den Anna Seghers-Preis für ihr bis dahin publiziertes Werk, das neben *Mediodía de frontera* zwei weitere Kurzgeschichtensammlungen mit den Titeln *Otras ciudades* und *Olvida uno* umfasste.

Trotz der national begrenzten Produktions- und Rezeptionsbedingungen, die auf die Entstehung von Hernández’ Werk einen zum Teil de-

terminierenden Einfluss ausgeübt haben, zeugt die dennoch vorhandene transnationale Rezeption ihrer Kurzgeschichten von einem ambivalenten Aspekt der globalisierten Zirkulation von Literatur. Einerseits dokumentiert diese Spannung die Existenz eines äußerst dynamischen und vernetzten Austauschfelds, innerhalb dessen sich ein Großteil der Literaturproduktionen Lateinamerikas des 21. Jahrhunderts bewegt; so werden zum Beispiel eine Vielfalt an Publikationsmöglichkeiten gefordert und ausprobiert.¹ Andererseits vermögen die Mechanismen des globalisierten Buchmarktes beispielsweise nicht, die Dichotomie zwischen Zentrum und Peripherie innerhalb des lateinamerikanischen Kontinents und in Bezug auf Verkaufserfolge, etwa zwischen Buenos Aires und San Salvador, aufzubrechen. Es ist innerhalb dieser ambivalenten Logik nicht überraschend, dass mehrere ab 2002 in Madrid, Frankfurt am Main, Managua und Bogotá herausgegebene Anthologien² Hernández' Kurzgeschichten beinhalten, dass einige dieser Kurzgeschichten in der international renommierten Literatur- und Kunstzeitschrift *orsai* erscheinen werden und dass die ecuadorianische Schriftstellerin Gabriela Alemán ihren im Jahre 2010 in Lima erschienenen Kurzgeschichtenband *Album de familia* Hernández widmete. Neben Wendy Guerra aus Kuba, Gabriela Alemán, Guadalupe Nettel aus Mexiko, Daniel Alarcón aus den USA/Peru, Rodrigo Hasbún aus Bolivien und Samantha Schweblin aus Argentinien zählt auch Claudia Hernández zu den neuen Stimmen der lateinamerikanischen Prosaliteratur. Die Bestätigung einer weitreichenden Aufmerksamkeit im hispanoamerikanischen Raum erhält Hernández mit ihren Kurzgeschichten, die oft als surrealistisch, hyperrealistisch oder auch der 'Ästhetik des Zynismus' zugehörig bezeichnet wurden (Villalta 2004; Rodríguez 2009; Cortez 2010), im Jahre 2007, als sie in die *Lista de Bogotá 39* aufgenommen wird.³ Doch blieb

1 Exemplarisch für neue Publikationsmöglichkeiten können Online-Zeitschriften wie *hermanocerdo* (<<http://hermanocerdo.com/>>) oder *suelta* (<<http://suelta.es/>>) sowie Projekte wie die Kunst- und Literaturzeitschrift *orsai* (<<http://editorialorsai.com/>>) oder die Kleinformateditionen von catafixia editorial (<<http://www.catafixia.org/>>) erwähnt werden [alle 15.12.2012].

2 Vgl. *Los centroamericanos* (Madrid: Alfaguara 2002); *Papayas und Bananen. Erotische und andere Erzählungen aus Zentralamerika* (Frankfurt am Main: Brandes & Apsel 2002); *Pequeñas resistencias 2. Antología del cuento centroamericano* (Madrid: Páginas de Espuma 2003); *Cicatrices. Un retrato del cuento centroamericano* (Managua: anamá 2004); *Bogotá 39. Antología de cuento latinoamericano* (Bogotá: Ediciones B 2007).

3 Das Landesministerium für Kultur, Freizeit und Sport in Bogotá übernahm im Rahmen seines Programms 'Bogotá Capital Mundial del Libro' im Jahr 2007 eine Initiative des Hay-Festivals: *Bogotá 39*. Ziel der Initiative war es, 39 Schriftsteller in Bogotá

Claudia Hernández' Präsenz letztlich eng an diesen eher beschränkten literarischen Zirkel gebunden, weil keine anderen Institutionen, Verleger oder Agenturen zur Verfügung standen, wie die kolumbianische Verlegerin, Übersetzerin und Literaturwissenschaftlerin Margarita Valencia in ihrem kritischen Rückblick auf das Literaturereignis *Bogotá 39* feststellte.⁴ Valencias Beobachtung sollte sich noch im selben Jahr erneut bewahrheiten: 2007 wurde das – bis dato – neueste Buch von Hernández, *La canción del mar* (erneut eine Geschichtensammlung), mangels eines interessierten Verlages, innerhalb oder auch außerhalb El Salvadors, wieder in einer kulturellen Beilage veröffentlicht. Diesmal handelte es sich um *La Prensa Gráfica*.

Die von mir anfangs erwähnte Sonderstellung von Hernández' literarischer Produktion sei im Folgenden noch genauer erläutert: Die Schriftstellerin veröffentlichte ihre ersten Kurzgeschichten zu einem historisch, politisch und sozial überaus komplexen Zeitpunkt. Kurz zuvor endete in El Salvador ein zwölfjähriger Bürgerkrieg, der nicht nur Tausende das Leben gekostet und gewaltsames Verschwindenlassen, Exil und Verdrängung

zu versammeln. Diese durften die Altersgrenze von 39 Jahre noch nicht überschritten haben und sollten – so die Vorgabe der Jury – über das Talent und Potenzial verfügen, die zukünftigen Wege und Richtungen des lateinamerikanischen literarischen Schreibens mitzubestimmen. Die Auswahl der Autorinnen und Autoren traf eine Jury, die sich aus den drei kolumbianischen Schriftsteller-Persönlichkeiten Piedad Bonnett, Héctor Abad Faciolince und Oscar Collazos zusammensetzte. Nach dem Festival wurde die Publikation *Bogotá 39. Antología de cuento latinoamericano* im Verlag Ediciones B aus Bogotá mit einem Vorwort des kolumbianischen Autors und Verlegers Guido Tamayo herausgegeben.

- 4 “[...] el libro de cuentos de Claudia Hernández no se parece a ninguno de los otros, y tampoco la novela policiaca de Gabriela Alemán. Pero estas dos últimas y Pilar Quintana [colombiana] *padecen editores locales que no quieren o no pueden promoverlas con más entusiasmo*” (Valencia 2007: o.S., Hervorh. A.O.W.). An dieser Stelle sei erwähnt, dass sich die Situation der Kolumbianerin Pilar Quintana im Jahre 2010 erheblich veränderte, da sie von nun an vom Grupo Norma Editorial in Kolumbien und von El Aleph Editores in Barcelona verlegt wird. Ganz anders dagegen verhält es sich im Falle von Claudia Hernández. Ihre Situation ähnelt derjenigen ihres Landsmanns Horacio Castellanos Moya, dem eines Tages der Verlagsleiter von Tusquets sagte: “Mir gefallen deine Bücher. Schade, dass du keine Heimat hast.” Der Autor nahm an, dass sich der Verleger auf sein unbeständiges Leben zwischen Mexiko, Guatemala, El Salvador, Kanada, Costa Rica, Deutschland, den USA und Japan beziehe. Doch der Sinn des Satzes war ein anderer: “Keine Heimat zu haben” bedeutet im Verlagswesen, über kein nationales ‘Konsumentenetz’ zu verfügen, das dem Verlag einen kalkulierbaren ‘Verkaufserfolg’ sichern würde. Selbst wenn Castellanos Moya also ein großes salvadorianisches Publikum erreichen würde, so würde dennoch die geringe Zahl an potenziellen Käufern für einen Verlag der Größe von Tusquets niemals einen signifikanten Markt darstellen (Tenorio 2010: o. S.).

zur Folge gehabt hatte; er hatte darüber hinaus auch die Institutionen, Strukturen und Foren, die die Produktion, den Vertrieb und den Konsum von Kulturgütern ermöglicht hatten, verwüstet und zerstört. Davon war auch das Verlagswesen betroffen und für die Autoren bedeutete dies, dass die autonome Ausübung des schriftstellerischen Berufs vollkommen unmöglich war. Im Falle von Claudia Hernández kommt erschwerend hinzu, dass sich ihre literarische Produktion auf ein 'Miniatur-Territorium' beschränkt – im positiven Sinne einer kondensierten und konzentrierten Textproduktion. Es handelt sich um das Territorium der Kurzgeschichte, das sich der Darstellung spezifischer semantischer und narrativer Verdichtungsformen und -strukturen widmet (Balderston 2006; Ette 2008). Wie es der US-amerikanische Literaturwissenschaftler Daniel Balderston nahegelegt hat, gestaltet sich die Kurzgeschichte als eine "poetics of prose" (2006: 466), welche einer Eigenlogik der Komposition und Konzision auf der Ausdrucks- sowie auf der Inhaltsebene folgt. Bekanntlich verfügt diese erzählerische Tradition in Lateinamerika über eine lange, abwechslungsreiche und vielfältige Geschichte – an dieser Stelle seien exemplarisch nur Horacio Quiroga, Nellie Campobello, María Luisa Bombal, Jorge Luis Borges, Augusto Monterroso oder Juan Rulfo erwähnt. Und dennoch stößt das Genre der Erzählung heutzutage in den transnationalen Verlagen wenn überhaupt nur auf ein geringes Interesse; dies ist insbesondere dann der Fall, wenn der Autor oder die Autorin einzig und allein Erzählungen vorzuweisen hat. Zahlreiche Literaturgeschichten Lateinamerikas belegen die Randposition der Kurzgeschichte und deren Stigmatisierung als "género menor" im Kanon (Oviedo 2001; Pupo Walker/González Echevarría 2006; Rössner 2007; Barrera 2008), insbesondere im Vergleich zur deutlich bekannteren Roman-Produktion Lateinamerikas im internationalen Kontext. Gleichwohl heben sie das ästhetische Programm der literarischen Kondensierung und seine Eigenlogik hervor.

Um diesem Desinteresse an der Gattung entgegenzuwirken oder um möglicherweise gar an den Gesetzen des globalisierten Marktes zu rütteln – und im Sinne Balderstons einer Poetik der (konzisen) Prosa nachzugehen – beschloss Hernández indessen, dieser 'anderen' Seite, dem Mini-Territorium der Erzählung treu zu bleiben. Claudia Hernández' skizzierte Momentaufnahmen wurden in ihrer Zurückhaltung und Knappheit als vom Tod durchzogene Mini-Erzählungen interpretiert, welche den inneren, verletzten Zustand der Individuen aufspüren, die gerade erst der traumatischen Erfahrung eines Bürgerkrieges entkommen sind (Villalta

2004; Rodríguez 2009; Cortez 2010). Damit setzen sie eine Art literarische Genealogie fort, die von der mexikanischen Autorin Nellie Campobello (1900–1986) mit der Veröffentlichung ihres Kurzgeschichtenbandes *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* im Jahre 1930 ihren Beginn fand. Campobellos Mini-Erzählungen gelingt in ihrer Kürze eine von dem damals herrschenden politischen Diskurs entledigte und zugleich zuverlässige, glaubwürdige Narration der mexikanischen Revolution, jenseits der populistischen und republikanischen Rhetorik des Heldentums, aus einer bis dahin unerwarteten Perspektive: dem ehrlichen – fast kalten – und zugleich zärtlichen Blick eines kleinen Mädchens, das mit einer beunruhigenden Natürlichkeit über den sie umgebenden Tod erzählt. Campobellos späte, aber enthusiastische Wiederentdeckung u. a. durch den mexikanischen Essayisten und Literaturwissenschaftler Jorge Aguilar Mora und die Neuauflage von *Cartucho* im Jahr 2000 verdeutlichen nicht nur die Jahrzehnte andauernde Marginalisierung von Nellie Campobellos Werk innerhalb des mexikanischen Literaturkanons, sondern postulieren darüber hinaus auch die Relevanz von *Cartucho* als literarischem Vorläufer und ästhetischem Ursprung von Juan Rulfos *Pedro Páramo* (1955), dem paradigmatischen Werk des neuen lateinamerikanischen Romans (Aguilar Mora, “Prólogo” in Campobello 2000: 9–43).

Die zentral formulierte Problematik einer künstlerischen Ausdrucksform, die der Frage nach den Möglichkeiten der Darstellungskraft von Konzision als Erzählmodell nachgeht, verbindet Campobellos und Hernández’ Kurzgeschichten. Denn beide nehmen anhand dieser ästhetischen Reflexion eine zweifache Erkundung des Literarischen vor: Zum einen werden semantische und narrative Verfahren verhandelt und ausprobiert; zum anderen nimmt das Phänomen der Gewalt in der Literatur eine Schlüsselposition der inneren Logik des Schreibens ein.

II.

Der Erzählband *De fronteras* (2007) umfasst sechzehn Kurzgeschichten, deren Umfang zwischen zwei und sechs Seiten variiert. Die Titel der einzelnen Erzählungen verweisen auf eine Vielzahl sehr unterschiedlicher Situationen und eigentümlicher Szenarien, etwa in den Erzählungen “Molestias de tener un rinoceronte” (“Die Last, ein Rhinoceros zu haben”), “Un hombre desnudo en casa” (“Ein nackter Mann zuhause”), “El án-

gel del baño” (“Der Engel des Bades”) oder “Trampa para cucarachas #17” (“Kakerlakenfalle Nr. 17”). Andererseits finden sich auch einfache, offenbar unschuldige, gängige Titel wie “Hechos de un buen ciudadano” (“Taten/Tatsachen eines guten Bürgers”, Teil I und Teil II), “Carretera sin buey” (“Straße ohne Ochse”) oder “Lluvia del trópico” (“Tropenregen”). Die Rolle der Titel erweist sich im Rezeptionsprozess als unerlässliches Element für die Entschlüsselung der Mini-Fiktionen. Diese Paratexte (Genette 1996) können sowohl auf die Zerstörung einer natürlichen Ordnung deuten, wie es bei “Die Last, ein Rhinoceros zu haben” der Fall ist, oder beim Leser Ratlosigkeit hervorrufen, wie es das Diptychon “Taten/Tatsachen eines guten Bürgers”, Teil I und Teil II illustriert, indem der scheinbar positive Titel sich als eine ironische Inversion entpuppt. Nur eine dieser Kurzgeschichten enthält in ihrem Titel bereits das Wort “Tod” (“Manual del hijo muerto”, “Handreichung zum Fall des toten Kindes”). Obwohl dies zweifelsfrei die direkteste Referenz auf eines der Themen ist, mit denen sich die Autorin in ihrem Buch in besonderer Weise beschäftigt und auseinandersetzt, nämlich die Omnipräsenz des Todes und der Gewalt sowie die pragmatischen Formen mittels derer die Figuren gegen den Tod ankämpfen oder mit ihm zusammenleben (Villalta 2004: 1), bedient sich der Titel einer expliziten Intertextualität. Hierauf werde ich später zurückkommen.

Ferner ist diese Sammlung an Kurzgeschichten auch materiell nach einer Logik der Konzision entworfen worden, da der textuelle Raum und dessen Knappheit durch klare Grenzen bestimmt wird. Die Grenzen des Buches – darauf macht bereits der Titel aufmerksam – sind zahlreich, vielfältig und allgegenwärtig. Wir ‘sehen’ die Grenzen zwischen den einzelnen Texten: In dieser Ausgabe werden sie hervorgehoben durch das immer wiederkehrende Bild eines verschwommenen Weges in den Horizont, das jeder Erzählung vorangeht. Wir ‘lesen’ in den Erzählungen die Grenzen von Städten, Häusern und Zimmern, die von den Figuren bewohnt und überschritten werden, die Grenzen der einzelnen Figuren sowie diejenigen zwischen zwei Individuen oder zwischen Mensch und Tier; und wir ‘lesen’ ebenso die porösen und unscharfen Grenzen zwischen dem Möglichen und dem Unmöglichen, zwischen Realität und Irrealität, zwischen Leben und Tod. Überdies erzeugt das Leitmotiv der Grenzüberschreitung in den unterschiedlichen Geschichten auch eine Meta-Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen der Verdichtungsform. Auf der Inhaltsebene repräsentiert sie eine entmenslichte Welt, die sich gänzlich im Zerfall

befindet; eine Welt, in der die vorherrschenden dichotomischen Handlungsmuster von Ablehnung und der Suche nach Anerkennung bestimmt werden: der Ablehnung all der Elemente, Situationen und Praktiken, die ein festes System oder eine feste Ordnung (zer-)stören und der Anerkennung durch eine desensibilisierte Gesellschaft (Cortez 2010: 185–230). Diese dehumanisierte Gesellschaft wird durch die Metapher des verstümmelten menschlichen Körpers inszeniert. Gewalt hat hier keinen politischen Hintergrund, Kadaver und verstümmelte Körper füllen die Kurzgeschichten; ihre Ursachen entziehen sich dem Leser, der mit einer Chronik der Gewalt konfrontiert wird. In “Hechos de un buen ciudadano” (Teil I) lebt der gewaltsame Tod bereits an der Seite der Bürger, er hat sich ohne weitere Komplikationen in ihren Häusern eingenistet:

Había un cadáver cuando llegué. En la cocina. De mujer. Lacerado. Y estaba fresco: aún era mineral el olor de la sangre que le quedaba. El rostro me era desconocido, pero el cuerpo me recordaba al de mi madre por las rodillas huesudas y tan sobresalientes como si no le pertenecieran, como si se las hubiera prestado otra mujer mucha más alta y más flaca que ella. Ninguna de las cerraduras había sido forzada. Tampoco había un arma por ningún sitio. Nada había que me diera pistas sobre el asesino, que había limpiado hasta las manchas de sangre en el piso. Ni una sola gota dejó. He visto muchos asesinados en mi vida, pero nunca uno con un trabajo tan impecable como el que le había practicado a la muchacha, que tenía cara de llamarse Lívida, tal vez por el guiño de lamento que se le había quedado atascado en los labios amoratados.

Como cualquier buen ciudadano habría hecho, no esperé a que apareciera mensaje alguno en la radio o en la televisión, sino que hice imprimir uno en el periódico que decía: “Busco dueño de cadáver de muchacha joven de carnes rollizas, rodillas saltonas y cara de llamarse Lívida. Fue abandonada en mi cocina, muy cerca de la refrigeradora, herida y casi vacía de sangre. Información al 271-0122.” (Hernández 2007: 17)

Mit diesem Beginn ‘in medias res’ eines namenlosen Protagonisten, der zugleich der Ich-Erzähler ist, kreierte die Kurzgeschichte durch die Gegenüberstellung Lebende/Tote eine für den Leser deutlich erkennbare Gewalt, die sich aber gleichzeitig einer rationalen Erklärung entzieht. Der Raum des familiären Heims wird in dieser Erzählung von Leichen und verstümmelten Körpern heimgesucht. Der Grund ihres Erscheinens ist unbekannt, und dennoch warten sie mit unerwarteten Konsequenzen für diejenigen Personen auf, die sie finden: Durch die bereits leblosen Körper der Toten bietet sich paradoxerweise den Lebenden die Möglichkeit der Kommunikation. Die Frage nach dem Zusammenleben verlagert sich auf einen Raum, der vom Tod regiert wird – einem niemals natürlichen, sondern immer ge-

waltsamen Tod. Dies wirft die Frage nach dem (Zusammen-)Leben mit einem bereits normalisierten Gewalttod auf, der, so erzählt es die Geschichte ironisch, zur Quelle des Gemeinschaftssinns geworden ist.

Im Bezug auf die technische und stilistische Ausarbeitung der Erzählungen von *De fronteras* muss auf einen Aspekt hingewiesen werden, der auf prägnante Art und Weise das Buch durchzieht: den Gebrauch einer einfachen, direkten, genauen und freien Sprache, die in einem lakonischen und nüchternen Ton, fast dialoglos und meist in indirekter Rede erzählt. Sie ist geprägt von außergewöhnlichen, sogar phantastischen Begebenheiten und durchzogen von einer konstanten Präsenz der Ironie. In “Hechos de un buen ciudadano” (Teil II) wird mit den Leichen, die sich in der Küche eines beliebigen Bürgers anhäufen, auf ‘korrekte’ und ‘angemessene’ Art und Weise verfahren, nach den Normen von Sauberkeit und Ordnung:

[...] me dispuse a lavar los cadáveres para quitarles el exceso de sal. Demoré tres días en conseguirlo. Luego, cuando estuvieron listos, los corté con cuidado para que no fueran a crujir demasiado los huesos y llamaran la atención de los vecinos. Después herví los trozos, deshilé la carne y la mezclé con una salsa hecha con los tomates que cultivo en mi jardín. El sabor era inmejorable. Estaba yo seguro de que gustaría, así que llevé el guiso a los sitios que albergan pordioseros, indigentes y ancianos y les serví abundantes porciones las veces que desearon.

[...] La ciudad entera lo supo y me aplaudió en un acto público en el que fui llamado hombre bueno y ciudadano meritísimo. Yo acepté el homenaje con humildad y expliqué entonces que no eran necesarias tantas atenciones para conmigo, que yo era un hombre como todos y que sólo había hecho lo que cualquiera – de verdad, cualquiera – habría hecho. (Hernández 2007: 42)

Der nüchterne Ton wird verstärkt durch kurze Sätze und eine logisch-syntaktische Anordnung im Stile eines Rezeptes oder einer Bedienungsanleitung. In der Ausdrucksweise des erzählenden Protagonisten ist eine eitle und berechnende Natürlichkeit auszumachen; der Impuls, dem Modell des guten Bürgers zu entsprechen, durchdringt seine Sprache und seine Ausdrucksform: effektiv, direkt und präzise. Die von der Gesellschaft verstoßenen, weggeworfenen Körper, die sich in seiner Küche ansammeln, werden ihr ‘zurückgegeben’, in Form von Almosen für die Marginalisierten, die Bettler, Bedürftigen und Alten.

“Manual del hijo muerto” entwickelt diese Sprache noch weiter. Die Erzählung tarnt sich in ihrer Struktur und ihrem Ton als Handbuch oder Bedienungsanleitung. Sie übermittelt Anweisungen an Eltern, die einen Sohn verloren haben (einen ‘desaparecido?’) und die dessen verstümmelten Körper im eigenen Haus empfangen. An dieser Stelle muss die durch-

aus offensichtliche intertextuelle Referenz auf Julio Cortázers *Historias de cronopios y de famas* von 1962 erwähnt werden und hierbei vor allem der Teil “Manual de instrucciones”, jene bekannte Serie, die “Instrucciones para llorar”, “Instrucciones para cantar”, “Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo”, “Instrucciones para matar hormigas en Roma”, “Instrucciones para subir una escalera” und “Instrucciones para dar cuerda al reloj” enthält.⁵ Die Erzählung von Hernández zeugt jedoch nicht von der spielerischen Dimension, die in den Anweisungen von Cortázar noch dominierte.

Die grafische Darstellung des nur zweieinhalb Seiten umfassenden “Manual del hijo muerto” besteht aus einem Untertitel (“Cuando el hijo está en forma de trozos”), zwei Kästchen mit Erläuterungen und schließlich zwei Fußzeilen, die praktische Anweisungen über das Handwerk des Zusammenfügens des Körpers geben. Eines der Kästchen macht auf die Wichtigkeit aufmerksam, die der definitiven Absicherung beigemessen werden muss, ob man nicht die Reste eines falschen Sohnes erhalten habe (Hernández 2007: 107), das andere bietet einen Ratschlag, wie der tote Sohn auf dem Bett platziert werden muss, damit es den Anschein erweckt, man habe wieder “no solo a un hijo perfecto, sino a uno vivo” (Hernández 2007: 108) im Haus. Bei dem Text handelt es sich lediglich – so suggerieren es die Nummerierung der Seiten und einige Formulierungen – um einen kleinen Ausschnitt eines umfassenderen Handbuchs.

Der Gebrauch von Ausdrücken wie “se recomienda que” und “se sugiere que” wird kombiniert mit Verbalausdrücken wie “proceda”, “procure” oder “preste atención”. Zum Beispiel in den ersten Sätzen:

Causa especial emoción reconstruir el cuerpo del niño (24–25 años) que salió completo de la casa hace dos o seis días. Por tal razón, se recomienda tener a mano una caja de pañuelos desechables y no fumar durante el proceso, a fin de evitar humedecer o dañar con fuego y cenizas las delicadas piezas. Antes de iniciar la labor, se sugiere además cerciorarse de que cada una de las partes que le han sido entregadas se corresponda con las señas particulares de su hijo y ensamblen armoniosamente. (Hernández 2007: 107)

5 Die salvadorianische, in den USA lebende Literaturwissenschaftlerin Nilda C. Villalta hat in ihrer Doktorarbeit sowohl auf die intertextuelle Referenz von Hernández’ Erzählung zu jener von Julio Cortázar hingewiesen, als auch auf den Bezug zu einer Erzählung von Luisa Valenzuela mit dem Titel “Los mejores calzados” (1980), in welcher das Thema der Verschwundenen mit Ironie und schwarzem Humor behandelt wird (Villalta 2004: 1–2).

Diese Verbalkombinationen werden in den folgenden Absätzen mit Imperativen wie “únalas”, “cúbralos” oder “rocíe” weitergeführt. Abgeschlossen wird die Handbuch-Erzählung im gleichen Ton, in Form eines Desiderats: “Muéstrelo a familiares y amigos. Reparta fotografías de cuando vivía. Llore cada vez que alguien mencione su nombre” (Hernández 2007: 109). Der verbale Schlag, der aus der Diskrepanz zwischen dem Sprachgebrauch und dem Inhalt der Worte resultiert, ist intensiv und wird gleichzeitig durch die Ironie verstärkt. Sie stellt jegliche Konvention in Frage, destrukturiert und deformiert sie: von der Konvention, die vorgibt, es seien in Wirklichkeit die Kinder, die ihre Eltern begraben, bis hin zu dem vor Beerdigungen abgehaltenen Ritual der Totenwache. Daneben werden absurde Daten aufgelistet: Anweisungen, die dem Vater oder der Mutter gegeben werden, um den Sohn soweit wiederherzustellen, dass sie ihm die Ehre der Trauerfeier erweisen können. Somit greift die Erzählung auf das Mittel der Ironie zurück, um auf die Normalisierung und Stabilisierung der Gewalt im täglichen Leben aufmerksam zu machen, deren haarsträubende Natürlichkeit durch die pragmatische Gleichgültigkeit der Erzählstimme aufgezeigt wird.

Räume wie das Heim, in anderen Erzählungen Hernández’ aber auch Abwasserkanäle, Straßen oder im Allgemeinen ein Komplex verschiedenartiger urbaner Räume, sind heimgesuchte, befallene Orte, randvoll mit Leichen und verstümmelten Körpern. Die Motive von omnipräsender Gewalt und Tod werden stets im Verborgenen bleiben. Wenn also kein einziger Raum mehr Schutz, Geborgenheit und Sicherheit bietet, werden die Handlungen der Figuren von Pragmatismus, Intuition und vielleicht auch einem Willen dominiert, Wege des Zusammenlebens mit Tod und Gewalt zu finden, sie zu überleben oder sich ihnen auszuliefern.

III.

Hernández schafft in *De fronteras* eine Reihe von Erzählungen, die gewissermaßen von einem ‘forensischen’ Blick⁶ gelenkt sind, der die Lebenden ebenso wie die Toten in sämtliche Einzelteile zerlegt, der zoomorphe Transformationen und menschliche Transfigurationen aufzeigt und das

6 In seiner lateinischen Verwendung bedeutet ‘forensis’ dem Forum zugehörig oder vor dem Forum befindlich. Im Alten Rom hieß dies, vor dem Forum einen Kriminalfall und die zugehörigen Beweise zu präsentieren. Zur Verwendung des Begriffs in der zentralamerikanischen Literatur vgl. Rodríguez 2009: 225 ff.

Erscheinen sowohl rationaler als auch irrationaler Figuren mit sich bringt. Diese Figuren tauchen stets in Grenzgebieten auf. Beispielsweise mittags an einem Grenzposten, wie in der Erzählung “Mediodía de frontera” (Rodríguez 2009: 223 ff.). In dieser Geschichte begleitet ein Straßenhund eine Frau, die sich kurz zuvor die Zunge abgeschnitten hatte, während sie sich auf ihren Selbstmord in einer öffentlichen Toilette eines Grenzkontrollpostens vorbereitet. Sie will sich erhängen und gleichzeitig der Zurückweisung derjenigen vorbeugen, die sie mit heraushängender Zunge auffinden. Also verstümmelt sie sich selbst:

[El perro] cruza el umbral. Avanza medio metro. Mira. Vuelve sobre sus pasos, está asqueado. Ante sus ojos amarillos de perro hay una mujer con sangre en la blusa y una lengua en sus manos. [...] Ella le pide que regrese, que no se vaya, que no la deje. El perro accede ante los ojos temblorosos de ella. Le acerca con la pata un trapo para que se cubra la boca y le pregunta por cortesía qué sucedió y quién pudo hacerle eso. (Hernández 2007: 102)

Die Frau erklärt, sie wolle niemanden entsetzen (Hernández 2007: 102), wolle sich nur aufhängen, “ser una ahorcada feliz” (Hernández 2007: 103). Der Hund, so der Erzähler, verstehe sie. Mehr noch: Weder will er sie umstimmen, noch ihre Pläne durchkreuzen. Er will kein glückloses Leben verantworten müssen. Völlig unerwartet entscheidet sich die Frau dafür, den hungrigen Hund mit ihrer Zunge zu füttern. Die extreme Einsamkeit, in der sich beide befinden, erlaubt ihnen durch die Übergabe der Zunge und das Füttern des Tieres, für einen kurzen Moment eine Verbindung herzustellen: Er verspricht, an ihrer Seite zu bleiben, während sie sich aufhängt; sie liebkost ihn, da sie ihm nicht weiter danken kann, “como si fuera suyo” (Hernández 2007: 103). Ihre nächste Handlung besteht darin, ihren Mund mit Klebeband zu verkleben; sie ist nun eine stumme Frau, während der Hund Blut vom Boden aufleckt – die Reste der Zunge, die er verschlungen hat. Er verkörpert in dieser Erzählung die Entfremdung, die Formen, die die Beziehungen des Individuums zu seinem Umfeld angenommen haben. Die zerbrechliche Bande zwischen der Frau und dem Hund ist aufgrund des unmittelbar bevorstehenden Todes der Frau überhaupt erst möglich. Und weil der Hund – der die Türschwelle der verschmutzten und dreckigen Toilette auf der Suche nach etwas Essbarem überschritten hatte – bei ihr bleibt. So überschreitet auch der Leser eine weitere Schwelle und fragt sich nach den Grenzen zwischen Menschlichkeit und Tierhaftigkeit – sofern diese überhaupt existieren.

In einer anderen Erzählung, „Molestias de tener un rinoceronte“, wird die Geschichte eines Jungen erzählt, der im Gegenzug zum Verlust eines Arms ein kleines und verspieltes Nashorn erwirbt:

Que a uno le haga falta un brazo es incómodo cuando se tiene un rinoceronte. Se vuelve más difícil si el rinoceronte es pequeño y juguetón, como el mío. Es fastidioso. La gente de estas ciudades bonitas y pacíficas no está acostumbrada a ver a un muchacho con un brazo de menos y a un rinoceronte de más saltando a su alrededor. Uno se vuelve un espectáculo en las ciudades aburridas como ésta y tiene que andar por las calles soportando que la gente lo mire, le sonría y hasta se acerque para platicar de lo lindo que está su rinoceronte, señor, ¿no lo compró acá verdad? (Hernández 2007: 11)

Diese kontradiktorischen Bilder – ein Junge mit einem Arm zu wenig und einem Nashorn zu viel –, die sich die ganze Erzählung hindurch wiederholen, lenken die Aufmerksamkeit nicht auf das Trauma oder die Tragödie, die der Verlust eines Armes mit sich bringen kann, sondern auf das Nashorn, das seinen Platz eingenommen hat (Rodríguez 2009: 226–227). Ein phantastisches, im Alltag unerklärliches Element, das für „die Menschen dieser langweiligen Städte“ zu einem Element der Ablenkung wird. Während der fehlende Arm zu einer Anspielung auf ein nicht ausgesprochenes Trauma wird – verlor er den Arm im Krieg? Bei einem Unfall? Ist er Opfer eines Verbrechens geworden? –, spielt das Auftauchen des Nashorns, das den Status des Unvollständigen repräsentiert, gleichzeitig auf die Verklärung des erlebten Traumas an, wie bereits die Analyse der US-amerikanischen Literaturwissenschaftlerin Ana Patricia Rodríguez zeigte. In den Worten des Protagonisten: „uno se vuelve un espectáculo“. Das Herumspazieren mit einem Rhinoceros stattet die Geschichte mit phantastischen Elementen aus, die sich als Erzählinstrument oder -strategie womöglich am besten zur Verbalisierung des inkompletten Daseins oder Fehlens eignen. Erneut eine verstümmelte Figur. Die Menschen dieser „schönen und friedlichen Städte“, wie es der namenlose Protagonist ironisch ausdrückt, fragen den Jungen nicht nach seinem *fehlenden* Arm, nach den Gründen, den Schuldigen oder dem Leben ohne den Arm, sondern sie fragen ihn nach dem *vorhandenen* Nashorn. Es wird als Spektakel bewundert und beobachtet, man will es gar erwerben. Wie Ana Patricia Rodríguez treffend festgestellt hat, wollen die Menschen jener Städte kein weiteres Zeugnis mehr hören, kein weiteres Geständnis, keine weitere realistische Erzählung; sie wollen mehr über das Nashorn erfahren (2009: 226–227). Am Ende bleibt das Nashorn bei dem Jungen, zu dessen gro-

ßem Erstaunen: Er denkt, wie schön es doch sei, dass das Nashorn lieber ihm – einem Unvollständigen – folgen möchte als “a cualquiera de los que están completos” (Hernández 2007: 12).

In “Carretera sin buey” wird die Geschichte eines Mannes erzählt, dem es, nachdem er einen Ochsen überfahren hat, unmöglich ist, mit der Schuld des begangenen Verbrechens zu leben; er kann die Abwesenheit des Tieres am Straßenrand nicht ertragen und entschließt sich dazu, den Platz des Ochsen einzunehmen. Wie uns der Erzähler jedoch bald mitteilt, scheitert sein Vorhaben: “[...] por más que lo intentaba, no conseguía actuar como buey” (Hernández 2007: 24). Sein vergeblicher Versuch, sich in den Ochsen zu verwandeln, wird von einer kollektiven Erzählstimme hervorgehoben. Die Insassen eines vorbeifahrenden Autos bremsen ab, im Glauben, etwas gesehen zu haben:

[...] nos engañaron nuestros ojos, que vieron una silueta animal a la orilla del camino que, de lejos, parecía un buey algo flaco, pero hermoso, que miraba a la eternidad sin compañía desde una curva de la carretera. Quisimos unirnos a su contemplación, estar con él, ver lo que él miraba. (Hernández 2007: 23)

Die Enttäuschung der Gruppe ist groß, als sie sich ihres Irrtums bewusst werden. Denn, so erzählen sie zu Beginn der Geschichte: “De haber sabido que se trataba de un ser humano, no habríamos detenido el automóvil. Ni siquiera habríamos disminuido la velocidad” (Hernández 2007: 23). Die salvadorianische, in den USA lebende Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Beatriz Cortez macht in ihrem Buch *Estética del cinismo* (2010) deutlich, dass die Erzählung aus der Perspektive derer geschildert werde, die die kulturelle Deutungshoheit innehaben. Diese ermächtigt sie dazu, jene zu beobachten und zu beurteilen, die sich abseits, am Rande befänden, wie in diesem Fall der Mann, der aus dem Blickwinkel der Straße wie ein Ochse aussehe.

Die Leere, die der Ochse hinterlässt, ist für die Erzählung von großer Bedeutung, da seiner Abwesenheit eine enorme Relevanz zugeschrieben wird. So erwidert der Erzähler dem Mann am Straßenrand: “Nos detenemos solo para contemplar de cerca animales, nunca para ver personas, mucho menos personas que parecen animales” (Hernández 2007: 23 f.). Zudem hat der Mann ab dem Zeitpunkt, an dem er sich mit dem Verlust des Ochsen konfrontiert sieht, alles verloren, sein Dasein und seine Bedeutung als Mensch. Er opfert sich, verzichtet auf seine Freiheit, auf sein Leben. Über die Erzählstimme erfahren wir, dass die Mutter des Man-

nes immer wieder von ihr bezahlte Menschen zu ihm schickt, um ihn zur Rückkehr nach Hause zu überreden. Doch es gibt keinen Weg zurück.

Als die Reisenden den Mann entdecken und seine Geschichte erfahren, entschließen sie sich dazu, ihm Ratschläge für die Transformation in einen Ochsen zu erteilen. Mehr noch, damit er sich in eine angemessene und glaubhafte Version des Tieres verwandeln könne: “le aseguramos que parecería un buey ante los ojos de cualquiera si nos obedecía” (Hernández 2007: 24). Und so endet die Geschichte mit dem Akt seiner Kastration, seiner Verstümmelung, die er hemmungslos eigenhändig mit einer zerbrochenen Glasflasche ausführt. Seine Beobachter, die ihm zuvor die Flasche überreicht hatten, bleiben als Zeugen anwesend, um den korrekten Vollzug der Tat sicherzustellen. Damit entspricht der Mann den Wünschen jener, die aus ihm ein Tier machen wollen, einen Ochsen. Erst als das neue Aussehen des Mannes – der nun etwas mehr zu einem Ochsen geworden ist – ihre Wünsche zufriedenstellt, entschließen sich die Reisenden dazu, aufzubrechen und mit hoher Geschwindigkeit ihre Heimfahrt anzutreten, zurück in ihre Welt voller Möglichkeiten. Sie lassen den Mann, der ein Ochse sein wollte, zurück.

IV.

Viele der Erzählungen von Hernández vermitteln einen Blick auf die Konsequenzen der verschiedenen Erscheinungsformen von Gewalt und ihren Einfluss auf die Menschen, auf deren persönliche Beziehungen und ihren Bezug zur Welt – auf einen Raum, der von einer verborgenen Gewalt dominiert wird. Indem diese Kurzgeschichten spezifische Verdichtungsformen darstellen, lösen sie Verstehensprozesse aus, die insgesamt exemplarisch für die Funktionsweisen der Literatur sind (Ette 2008: 1 ff.). Die Geschichten sind verankert in einem eindringlichen Gefühl von Unsicherheit, in verdeckten Traumata. Sprechende Tiere stoßen auf Menschen, die die realistischen Konstruktionen der heutigen Gesellschaft untergraben, indem sie undenkbbare und fast phantastische Situationen als natürlich erleben, wie der Junge ohne Arm, der mit seinem kleinen Nashorn umherzieht oder der Mann, der auf alles verzichtet, um sich in den Ochsen zu verwandeln, den er zuvor überfahren hatte. Der absurde Umgang mit Gewalt und die Allgegenwärtigkeit des Todes scheinen sich in den konzisen Erzählungen und erzählten Grenzüberschreitungen von

Hernández in *Prüf*texte zu verwandeln, um modellhaft – mit einer direkten, einfachen Sprache und einem forensischen Blick – eine Röntgenaufnahme des menschlichen Daseins vorzunehmen.

Übersetzung: Sabine Erbrich

Literaturverzeichnis

- BALDERSTON, Daniel (2006): “El cuento hispanoamericano del siglo xx”. In: Pupo Walker, Enrique/González Echevarría, Roberto (Hg.): *Historia de la literatura hispanoamericana. El siglo xx*. Madrid: Gredos, 467–497.
- BARRERA, Trinidad (Hg.) (2008): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Bd. 3: *Siglo xx*. Madrid: Cátedra.
- CAMPOBELLO, Nellie (2000): *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. Prolog und Chronologie von Jorge Aguilar Mora. México: ERA.
- CORTEZ, Beatriz (2010): *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G Editores.
- ETTE, Ottmar (Hg.) (2008): *Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- GENETTE, Gérard (1996): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übersetzt von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- HERNÁNDEZ, Claudia (2002): *Mediodía de frontera*. San Salvador: DPI.
- (2007): *De fronteras*. Guatemala: Editorial Piedra Santa.
- JARAMILLO-LEVI, Enrique (Hg.) (2003): *Pequeñas resistencias*. Bd 2: *Antología del cuento centroamericano*. Madrid: Páginas de Espuma.
- MACKENBACH, Werner (Hg.) (2002): *Papayas und Bananen. Erotische und andere Erzählungen aus Zentralamerika*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel.
- (Hg.) (2004): *Cicatrices: un retrato del cuento centroamericano*. Vorwort von Franz Galich, Einleitung von Werner Mackenbach. Managua: anamá.
- MEJÍA, José (Hg.) (2002): *Los centroamericanos: antología de cuentos*. Madrid: Alfaguara.
- OVIDIO, José Miguel (2001): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Bd. 4. Madrid: Alianza.
- PUPO WALKER, Enrique/GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (Hg.) (2006): *Historia de la literatura hispanoamericana. El siglo xx*. Madrid: Gredos.
- RODRÍGUEZ, Ana Patricia (2009): *Dividing the Isthmus. Central American Transnational Histories, Literatures, and Cultures*. Austin: Texas Univ. Press.
- RÖSSNER, Michael (2007): *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- TAMAYO, Guido (Hg.) (2007): *Bogotá 39. Antología de cuento latinoamericano*. Bogotá: Ediciones B.

- TENORIO, María (2010): "Vivir de la literatura". In: *Contrapunto*, 01.08.2010. <http://www.contrapunto.com.sv/index.php?option=com_content&view=article&id=3648:noticias-de-el-salvador-contrapunto&catid=35:columnistas&Itemid=55> [29.11.2010].
- VALENCIA, Margarita (2007): "Los asesinos prudentes". In: *Semana.com, suplemento Arcadia* 23.08.2007. <http://www.semana.com/wf_InfoArticulo.aspx?idArt=105749> [29.11.2010].
- VILLALTA, Nilda C. (2004): *Despiadada(s) ciudad(es): el imaginario salvadoreño más allá de la guerra civil, el testimonio y la inmigración*. College Park: Univ. of Maryland at College Park [Doktorarbeit, elektronische Veröffentlichung].

Bricolage, Feminismus oder Neobarock? ***Dedo negro com unha* von Daniel Pellizzari**

Georg Wink

Wenn ein brasilianisches Werk in einen Sammelband zur lateinamerikanischen Literatur aufgenommen wird, in dem offensichtlich spanischsprachige Primärtexte dominieren, mag der Verdacht entstehen, es handle sich um ein literarisches Feigenblatt. Vielleicht denkt man dabei unwillkürlich an die traditionelle Arbeitsteilung einer hispanoamerikanischen und brasilianistischen Literaturwissenschaft. Andererseits mehren sich in letzter Zeit die Versuche, die vage Linie von Tordesillas zu überschreiten, die nebenbei bemerkt auch nicht ganz ohne Grund besteht: nicht nur wegen der (eher niedrigen) Sprachbarriere, sondern auch wegen der unbestreitbaren Menge und Selbstbezogenheit der brasilianischen Kultur, deren Eigenarten wohl eher unterschätzt werden. Hier gehe ich von einem anderen Verdacht aus, nämlich dass sich, zumindest was die junge lateinamerikanische Gegenwartsliteratur angeht, die Berücksichtigung auch brasilianischer Autorinnen und Autoren auf selbstverständliche Weise ergeben wird, da die oben erwähnten Eigenarten jüngst an Deutlichkeit verloren haben und universelle Referenzen und Schreibweisen auf beiden Seiten zunehmen.

Ein Beispiel für diese Tendenz ist das hier vorgestellte Werk *Dedo negro com unha* (2005) von Daniel Pellizzari, welches mit Brasilien – von der Sprache und dem Erscheinungsort abgesehen – wenig gemeinsam hat und auf eine selbstverständliche und unprätentiöse Art 'Literatur der Welt' ist. Der Autor, geboren 1974 in Manaus und wohnhaft in Porto Alegre, schreibt nicht nur jenseits von vermeintlichen Regionalismen, er gehört auch zu jenem kosmopolitischen Teil der oberen Mittelschicht, der exzellente Privatschulen besucht hat, Englischkenntnisse auf hohem Niveau besitzt und für den es wenig relevant ist, wo sich sein klimatisiertes Appartement befindet, solange es über einen Breitbandzugang zum Internet verfügt. Pellizzari selbst macht keinen Hehl aus seiner Befremdung gegenüber 'Brasilien':

Ich habe mich hier schon immer als Fremder gefühlt, irgendwie mit nichts verbunden. Meine Wohnung ist meine Heimat. Brasilien ist nur eine seltsame

Gegend, die ich durchqueren muss, wenn es mal wieder an der Zeit ist, Gorgonzola zu kaufen. Aber ich kann mir schon denken, dass Brasilien ein wunderbarer Ort ist, wenn man eine Vorliebe für Strände hat. (Pellizzari 2005b)¹

Dass diese 'vaterlandslose' und ironische Grundhaltung, die er mit seinen hispanoamerikanischen Schriftstellerkollegen der Gruppen 'McOndo' und 'Crack' teilt, nicht ganz unproblematisch ist, kann man sich ebenfalls denken. Schließlich wird seit fast zweihundert Jahren immer wieder in der brasilianischen Literaturkritik eine moralische Selbstverpflichtung eingefordert, sich 'nationalen' Themen zuzuwenden (Cândido 1981: 18). Die großen Literaten seit Machado de Assis, der just diese Forderung in seinem berühmten Essay "Instinto de nacionalidade" (1873) kritisierte, verfassten jedoch ihrem Verständnis nach 'Weltliteratur', auch wenn diese im Lokalen angesiedelt war. Bezeichnenderweise ist dies als "schielender Blick"² in die Literaturgeschichten eingegangen (Pesavento 2000: 12). Bis heute gilt meist: Kommt ein Autor einer Seite zu nahe – zu viel Kosmopolitismus oder auch zu viel Lokalkolorit – dann sprühen die Funken der Literaturkritik. Diese ist auf die Literatur der Jahrtausendwende, vor allem die so genannte Generation der 'transgressores' in den 1990er Jahren,³ auch nicht gut zu sprechen, allerdings aus anderen Gründen. Beanstandet werden eine oft marktschreierische Inszenierung von 'sex & crime', ebenso aber eine manchmal narzisstische und blasierte Introspektion, ein pueriler Glaube an die eigene literarische Innovation und vor allem eine angeblich grassierende flott-vulgäre Ausdrucksweise (Teixeira 2006). Etwas nüchterner und aus der wissenschaftlichen Perspektive betrachtet ließen sich die Tendenzen allerdings auch als "Realitätsschock" (Jaguaribe 2007: 100), "neue Empfindsamkeit" (Lopes 2007: 17), "Instinkt für Internationalität" (Rodrigues 2010) oder schlicht als unverbindliche "Vielfalt" (Resende 2008: 18) umschreiben.⁴ Auch wenn Pellizzari, der seit dem Jahr

1 "Sempre me senti estrangeiro por aqui, não me identifico com nada. Meu país é minha casa. O Brasil é só uma terra estranha que preciso atravessar quando chega a hora de comprar mais gorgonzola. Mas imagino que seja um lugar fabuloso para quem gosta de praias." Alle Übersetzungen stammen von Georg Wink.

2 "[E]strabismo do olhar".

3 Zu den in diesem Zusammenhang häufig zitierten Autoren gehören Ademir Assunção, Altair Martins, André Sant'Anna, Arnaldo Bloch, Claudio Galperin, Edyr Augusto, Fausto Fawcett, Ivana Arruda Leite, Joca Reiners Terron, Jorge Peiro, Luci Collin, Marcelino Freire, Marcelo Mirisola, Ronaldo Bressane, Simone Campos.

4 "[C]hoque do real", "nova sensibilidade", "instinto de internacionalidade", "multiplicidade".

1997 publiziert, unbestreitbar zur so genannten ‘geração 90’ zählt und gern auch zu den Normübertretern gerechnet wird, stellt sich allerdings die Frage, inwieweit diese bewusst verallgemeinernden Befunde überhaupt auf sein Werk zutreffen.

Vom Leser zum Übersetzer zum Schriftsteller

Beginnen wir ganz klassisch beim Autor selbst. Über Daniel Pellizzari lässt sich, abgesehen von seiner Vorliebe für Gorgonzola, wenig in Erfahrung bringen. Auffallend ist jedoch, dass er sich selbst wiederholt als Übersetzer, Schriftsteller und Comicautor bezeichnet hat – und zwar in eben dieser Reihenfolge. Es ist freilich keine Besonderheit, als Schriftsteller auch Literatur (zwischen den Sprachen) zu übersetzen, aber Pellizzaris übersetzerisches Opus von knapp zwanzig aus dem Englischen übertragenen Büchern ist beeindruckend und von einer gewissen Aussagekraft, die Rückschlüsse auf sein eigenes Werk erlauben mag. Zu seinen Übersetzungen gehören William S. Burroughs *Naked Lunch*, Hunter S. Thompsons *Fear and Loathing in Las Vegas*, Irvine Welshs *Trainspotting*, David Mitchells *Black Swan Green* und (noch in Bearbeitung) David Foster Wallaces *Infinite Jest*, letzteres unter Übersetzern ein gefürchtetes Werk. Gemein ist diesen Texten zunächst eine provokative thematische Ausrichtung auf den ‘underground’, inklusive halluzinogener Erfahrungen. Vor allem aber experimentieren sie allesamt mit für ihre Zeit innovativen Schreibweisen: Sie wenden eine zufällige Cut-up-Technik an, verwirren durch ihre Multiperspektivität, durch eine raffinierte achronische Erzählung oder durch ins Extreme gesteigerte Polyphonie. Übersetzt hat Pellizzari außerdem diverse mystisch-surreale Comicbände wie Neil Gaimans *Sandman* und Charles Burns *Black Hole*. Es sei an dieser Stelle auch auf die Besonderheit von Comicübersetzung verwiesen, in der letztlich Bilder mit dem unterstützenden Mittel der Schrift übertragen werden.

Pellizzaris eigenes schriftstellerisches Werk beinhaltet außer seinem ersten Roman *Dedo negro com unha* (dt. Schwarzer Finger mit Nagel) die Sammlung metarealistischer Fabeln *O livro das coisas que acontecem* (dt. Das Buch von Dingen, die passieren) aus dem Jahre 2002 und den Erzählband *Ovelhas que voam se perdem no céu* (dt. Fliegende Schafe verirren sich am Himmel) aus dem Jahre 2001. Noch in Vorbereitung befindet sich sein erster eigener Comicband *Furry Water*, publiziert auf Englisch von dem renom-

mierten Verlagshaus Dark Horse und angekündigt als post-apokalyptische Science Fiction. Im Jahr 2013 soll die Liebesgeschichte *Digam a Satã que o recado foi entendido* (dt. Sagt Satan, die Botschaft sei angekommen) erscheinen, die im Rahmen des Projekts ‘Amores Expressos’ entstand. Für dieses wurden an sechzehn Nachwuchsautorinnen und -autoren Künstlerstipendien für Werkaufenthalte in weltweit sechzehn Metropolen vergeben; in Pellizzaris Fall und wohl auf eigenen Wunsch Dublin.⁵

Zwar ist es immer heikel, von den Lektüren eines Autors im Sinne eines ‘Einflusses’ auf dessen Werk zu schließen, aber im Fall Pellizzari stehen diesbezüglich Informationen zur Verfügung, die schwerlich ignoriert werden können: Auf der Internetseite <<http://www.goodreads.com>> hat Pellizzari etwa 500 Lieblingsbücher eingestellt, unter denen sich erwartungsgemäß James Joyce, Edgar Allen Poe, Franz Kafka und Lawrence Sterne finden, aber auch die Nonsense-Autoren Lewis Carroll und Edward Lear, der russische Dadaist Daniil Kharms und der serbische Autor Milorad Pavić. Letzterer ist ein Pionier des interaktiven Romans, aufgebaut als Lexikon, Kreuzworträtsel oder Tarot-Spiel. Auch Pellizzari experimentierte mit diesem Subgenre, als er 1997 die kollaborative Hyperfiktion *Quatro gargantas cortadas* (dt. Vier durchschnittene Kehlen) ins Netz stellte. Der einzige brasilianische Autor dieser Liste ist übrigens Walter Campos de Carvalho als Vertreter der in Brasilien so raren Gattung der Nonsense-Literatur. Zu den Internetaktivitäten Pellizzaris gehörte auch das legendäre Projekt *CardosOnline*, ein elektronisches Literatur-Fanzine, von dem im Gegensatz zu anderen kurzlebigen Projekten in den Jahren von 1998 bis 2001 immerhin 300 ‘Ausgaben’ erschienen, für die sich mehr als fünftausend Nutzer registrierten. Er pflegt zudem bis heute die Internetseite <<http://kalyuga.org>>, eine ständig aktualisierte Fotostrecke von ästhetisch ebenso ansprechenden wie befremdlich grotesken Körperbildern. ‘Kalyuga’ ist in der hinduistischen Weltdeutung die Bezeichnung für das letzte von vier Zeitaltern, nämlich – vergleichbar Hesiods ‘Eisernem Zeitalter’ – das des Verfalls und Verderbens im Zeichen des Dämons.

Zusammenfassend könnte man daraus schließen, dass das literarische Universum Pellizzaris als Leser, Übersetzer und Schriftsteller geprägt ist

5 Zum Projekt ‘Amores Expressos’ siehe <http://www.companhiadasletras.com.br/busca.php?b_categoria=096&b_filtro=livro> [18.03.2013]. Verschiedene der am Projekt beteiligten Autoren werden im Sammelband *Novas Vozes. Zur brasilianischen Literatur im 21. Jahrhundert*, herausgegeben von Susanne Klengel, Christiane Quandt, Peter W. Schulze, Georg Wink (Frankfurt am Main: Vervuert 2013), besprochen.

durch a) narratologische Experimente bis hin zum reinen Formalismus, b) die systematische oder psychoaktive Kreation von nach eigenen Gesetzmäßigkeiten funktionierenden und metarealistisch-phantastischen Wirklichkeitsdarstellungen, c) Bild-Text-Beziehungen und Bildästhetiken mit einer besonderen Tendenz zu grotesken und gewissermaßen barocken Körperlichkeiten und mystisch-kosmologischen Bezügen. Es überrascht nicht, dass dies, abgesehen vom Internationalitätsaspekt, mit den eingangs erwähnten Definitionen zur jungen brasilianischen Literatur nur wenig zu tun hat. Aber womit dann? Im Folgenden werde ich versuchen, diese möglichen Prägungen – allerdings nicht in dieser strikten Ordnung und Trennung – anhand von *Dedo negro com unha* zu überprüfen. Dabei gehe ich in der Betrachtung vom Paratext aus, stelle dann zusammenfassend die Handlung dar und analysiere im Hauptteil die Erzählung hinsichtlich einiger Motive, Themen und Symbole sowie der sprachlichen Darstellung.

Wiederentdeckung des barocken Paratextes

Der Paratext von *Dedo negro com unha* ist ungewöhnlich ausladend und nimmt eine wichtige Einstellung der auktorial intendierten Rezeptionsperspektive vor. Auf eine Widmung an “die kleine lächelnde Rothaarige / die sich da am Rand der Tanzfläche versteckt / Fabíola C., get up & dance”⁶ folgt als Zitat die erste Strophe des Jabberwocky-Gedichts aus Lewis Carrolls *Through the Looking Glass*, das zum Symbol für Nonsense-Dichtung geworden ist. Gemeinsam mit dem Limerick “There was an Old Man of Vesuvius” aus Edward Lears *Book of Nonsense* am Ende des Buches bildet es eine ironische Klammer, die als Geste der Bescheidenheit dient: Alices Rezeption des Jabberwocky-Gedichts ist bekanntlich skeptisch – “[i]t seems very pretty, [...] but it’s rather hard to understand!” – und Lears Old Man verfällt nach der vulkanischen Zerstörung seines Manuskripts dem Trunk. Dem Leser wird somit ein Irrealitäts-Pakt angeboten, nach dem sich die Dinge bestimmt nicht so zugetragen haben wie vom Erzähler beschrieben.

Auf der Folgeseite prangt ein auch grafisch nachempfundener fiktiver zweiter Innentitel frühbarocker Prägung, in dem das Werk als epische

6 “[À]quela ruivinha sorridente / ali no canto órfão do salão / Fabíola C., get up & dance”.

Farce angekündigt wird. Wie es sich für das Genre gehört, werde diese von den “absonderlichsten, strittigsten, wundersamsten und kurzweiligsten Missgeschicken, geschehen vom Zeitenbeginn bis zu den bänglichen Tagen der fünften Sintflut”⁷ handeln. Über den selbstironischen Hinweis auf die Preisverleihung durch die Wissenschaftsakademie von ‘Legresgrado’ führt Pellizzari zudem das Hauptszenario seiner Geschichte ein: die morbide schwarz-weiße Stadt. Der Zusatz “erste Tupi-Ausgabe”⁸ stellt hingegen einen der wenigen Bezüge zu Brasilien her und kann als Referenz an das ehrwürdige Konzept der kulturellen Anthropophagie, die auch auf sein Werk zutrifft, gelesen werden. Eine Seite weiter befindet sich ein “Testemunho de erratas”, in dem der Satz “Nicht ein Satz, Wort, Einwurf oder gar Semikolon des vorliegenden Bands entspricht dem uns übergebenen Original”⁹ bei einem flüchtigen Blick wie eine Nachahmung des Prologs zum *Don Quixote* anmutet. Da im Gegensatz zu Cervantes die doppelte Verneinung fehlt, wird jedoch der dortige ironische Authentizitätsanspruch erneut parodiert und in den Folgesätzen förmlich mitgeteilt, dass der Text zwischen der Kirchenzensur (deren ‘Nihil Obstat’ ebenfalls angefügt wird) und der Drucklegung vollständig umgeschrieben wurde. Die Autorenschaft liege bei einem gewissen Crumbo Parsifal, Exeget der fiktiven Wissenschaftsakademie. Es handelt sich dabei um ein Pseudonym, das Pellizzari gelegentlich selbst verwendet.

Der üppige Paratext hat also zum einen eine parodistische Rückkopplungsfunktion an die Farce und den Schelmenroman, dient aber auch als Spiel mit den Instanzen des Autors sowie des extra- bzw. intradiegetischen Erzählers und damit als Hinweis auf die offengelegten Funktionen der narratologischen Struktur im Text. Vor allem signalisiert er ein Bekenntnis zur barocken Schreibweise, die über den formalen Aspekt hinausgeht (auf dieses Argument komme ich am Ende meiner Ausführungen zurück).

7 “[M]ais abstrusas, discutíveis, taumatúrgicas e desopilantes desventuras ocorridas desde o início dos tempos até os atribulados dias pentadiluvianos”.

8 “[P]rimeira edição tupy”.

9 “O presente volume não possui frase, palavra, interjeição ou sequer meia vírgula que corresponda ao original nos entregue”.

Das Labyrinth der Handlungsstränge

Im staubigen Kaff Baixo do Ribas, das hinsichtlich des Orts und der Zeit nicht genauer definiert wird, leben drei Kinder: die schweigsame Evita, “ein Mädchen von unvergänglicher Witzlosigkeit”, der kurzsichtige und fröhliche Einfaltspinsel Adinho und schließlich Lili, “wandelndes Klischee einer *femme fatale*” (Pellizzari 2005a: 24 f.).¹⁰ Eines Tages beschließen sie trotz elterlichen Verbots, einen nahegelegenen Steinbruch aufzusuchen. Bei Spielereien im Sand, während derer Adinho und Evita den Schöpfungsakt des Menschen nachzuvollziehen versuchen, jedoch von Lili permanent dabei gestört werden, findet Evita einen mumifizierten Finger. Dessen Ergreifen führt zu ihrer Erleuchtung, die sich in lateinischen Orationen und einem physischen Schwebezustand äußert. In die Handgreiflichkeit zwischen Evita und Lili um den Besitz des Fingers schaltet sich überraschend der Erzähler ein, der alle Anwesenden ermordet und anschließend sogar über den der Szene beiwohnenden ‘Leser’ herfällt. Beobachtet wird das Duell von einem verirrten Zirkusclown, der unbemerkt den Finger an sich nimmt. Seinerseits erleuchtet begründet er als Wundertätiger in Baixo do Ribas eine eigene Kirche und errichtet für die Reliquie ein Heiligtum, zu dem bald Pilgerscharen strömen.

Unterdessen beginnt in einem zweiten Erzählstrang in Legresgrado Fedora Pozdnicheva, eine Frau in existenzieller Krise, den Tag mit einem Stadtrundgang, der sie zu einem Begräbnis, zum Mittagessen in ein Restaurant und schließlich in eine Kneipe führt. Zweck des Rundgangs ist die Suche nach einem Mordopfer. Als dieses in Gestalt eines alten Mannes gefunden ist, sieht sie aber von der Ausführung der Tat ab, da sie in ihm bereits einen Toten erkennt. Sie entschließt sich stattdessen zum Mord an ihrem eigenen Ehemann, Ievguêni Liévitch. Dieser vollendet, geht sie in den Freitod, ersteht allerdings unmittelbar darauf wieder im Körper der Affenfrau Marashka auf. Als Mann verkleidet und mit dem Leichnam der Fedora auf den Schultern verlässt sie die Stadt, trifft nach längerer Wanderung auf die erwähnten Pilger und schließt sich diesen an. Den Weg nach Baixo do Ribas verkürzen sich die Anhänger des neuen Kultes mit einem Wettstreit um die beste Erzählung. Eintroffen in Baixo do Ribas findet eine Segnungszeremonie statt, während der Marashka die an ihre

¹⁰ “[U]ma menininha de um sem-gracismo inapelável”, “um clichê-em-progresso de *femme fatale*”.

Stirn geführte Reliquie verschluckt. In das stille Entsetzen hinein wird eine verpackte Maschine geliefert, aus der nach ihrer Betätigung ein nackter bärtiger Mann erscheint, unter dessen Schritten die Erde bebt. Nach einer kurzen Begrüßung erweitert sich sein Mund auf spektakuläre Weise und er verschlingt Marashka. Unmittelbar darauf zerstört sich die Erde mit allen Anwesenden und es bleibt nur gleißendes Licht.

Im dritten Erzählstrang ist lange zuvor, im zeitlosen und immateriellen Raum des Pleroma, Gott in narzisstischer Ekstase mit sich selbst beschäftigt, während hinter seinem Rücken seine Geschöpfe, die Äonen, Kurzweil treiben. Im Streit um die Gunst der Sophia unterliegt Jehovah dem Baphomet (also gewissermaßen dem Satan) und schafft aus Frustration die Erde und die Menschen als unvollkommene Wesen. Andere Äonen mischen sich ein und setzen die Erde zu ihrer Belustigung unterschiedlichen Plagen aus. Aus Verärgerung über die Eingriffe zerstört Jehovah die Welt immer wieder durch Sintfluten, was der Satan durch den Bau von Staudämmen zu verhindern sucht. Am Ende der vierten Welt stopft Abraxas ein Leck im Damm mit seinem abgetrennten Mittelfinger, eben jenem Finger, der am Ende der fünften Welt von den erwähnten Kindern im Steinbruch gefunden wird. Diese fünfte Welt wird von Jehovah nach seinem spektakulären Auftritt vor den Pilgern in Baixo do Ribas endgültig zerstört, was Abraxas und der Satan, vertieft ins Backgammonspiel, eher gelangweilt zur Kenntnis nehmen. Den Schluss bildet ein Zwiegespräch von Marashka mit Jehovah, in dem dieser statt einer eschatologischen Aufklärung die Welt und damit die Existenz und den Tod Marashkas radikalphänomenologisch auf Bewusstseinsakte reduziert: "Es existieren keine Welten, nur 'Träume einer Welt'"¹¹ (Pellizzari 2005a: 158). Marashka weigert sich, diesen 'Sophismus' zu akzeptieren und behauptet in ihrer abschließenden Rede, in der sie sich erstmals direkt an den Leser wendet, ihr wiedererlangtes Bewusstsein als Fedora, die den Finger des Abraxas unter dem Bauchnabel trage und dadurch die Welt bis auf weiteres vor dem Untergang bewahre. Wenn aber das Ende komme, so der orakelhafte Schlusssatz, dann würden alle ihr wahres Gesicht erkennen, welches sie vor ihrer Geburt trug.

Diese der Erzählung zu Grunde liegenden Geschichten sind auf drei Kapitel (für die der Anachronismus 'Arcos' verwendet wird) aufgeteilt, deren Überschriften "Mutter Gans geht ins Paradies", "Solange die Kuh

11 "[N]ão existem mundos, apenas os sonhos de um mundo".

nicht fällt”, “O wie die Krebse wandeln”¹² auf volkstümliche Erzählungen (Charles Perraults Märchensammlung), urbane Legenden (wie die der vom Himmel fallenden Kuh), Kinderreime und Redewendungen anspielen, während die barocken Untertitel in gewohnter Manier den Inhalt des jeweiligen Kapitels präludieren. Die drei Handlungsstränge, die im ersten (Baixo do Ribas, Kosmogonie) und zweiten Kapitel (Legresgrado) eingeführt werden, verknüpfen sich im dritten Kapitel in Form der Apokalypse.

Intertextualität als Übersetzungsparodie und ‘Gendering’

Wie die parodistischen Elemente des Paratextes bereits angedeutet haben, ist *Dedo negro com unha* intertextuell eng verwoben. Während das erste Kapitel eine Parodie auf das Erste Buch Mose ist, wobei sich Sündenfall und Erkenntnis in einem Szenario vollziehen, das an die verbotene Zone in Tarkowskis Film *Stalker* erinnert, kann der beschriebene Tagesrundgang der Fedora Pozdnicheva im zweiten Kapitel eher als Pastiche auf zwei Literaturklassiker interpretiert werden. Ihr Nachname verweist auf Tolstois Novelle *Die Kreutzersonate*, in welcher der gleichnamige, allerdings männliche Protagonist angesichts der plötzlichen Emanzipationsbestrebungen seiner Gattin einen Ehebruch argwöhnt und diese ermordet. Auf einer sprachlichen Ebene handelt es sich hier allerdings doch um eine Parodie, nämlich auf die Übersetzungen Tolstois ins Portugiesische, die wie die gesamte russische Literatur bis in die 1940er Jahre auf der Basis der französischen Ausgaben angefertigt wurden und berüchtigt für ihren manierierten Stil sind.¹³ So auch *A Sonata de Kreutzer*, übersetzt aus dem Französischen von Visconti Coaracy und bereits 1895 in Brasilien veröffentlicht (Gomide 2004: 171). In Pellizzaris Text wird einerseits dieser Stil imitiert, wobei nicht immer klar ist, inwieweit die kryptischen Formulierungen und lexikalischen Anachronismen nicht auch seinem eigenen

12 “Mamãe Gansa vai ao paraíso”, “Enquanto a vaca não cai”, “Oh tantos siris a marchar”.

13 Vgl. Gomide 2004: 112 ff. Der Autor kommt in seiner Dissertationsschrift zum Schluss, dass die Rezeption der russischen Literatur teilweise auf Passagen beruhe, die nichts als eine ‘Erfindung’ in voller Verantwortung des französischen Übersetzers darstellten (Gomide 2004: 114). Die ersten portugiesischen Direktübersetzungen aus dem Russischen wurden in den 1940er Jahren von Boris Schnaiderman (später in enger Zusammenarbeit mit Haroldo und Augusto de Campos) geschaffen.

Ausdruck entsprechen. Andererseits kommentiert er ironisch diese Übersetzungen aus zweiter Hand, etwa deren übertriebene Verwendung von Synonymen aus Angst vor Wiederholungen, indem er in seiner Parodie immer wieder Wörter durch in Klammern gesetzte Synonymketten ergänzt (vgl. z. B. Pellizzari 2005a: 92 et passim). Einem anderen Klassiker sind offensichtlich die Stationen der Suche Fedoras nach einem Opfer nachempfunden: dem Irrweg des Leopold Bloom aus James Joyce' *Ulysses*. Der autonome innere Monolog des tödlich verwundeten Ievguêni (Pellizzari 2005a: 92 f.) ist eine gekonnte Nachahmung des Bewusstseinsstroms von Molly Bloom, jener berühmten Sätze, die den *Ulysses* beschließen.¹⁴

Im dritten Kapitel greift Pellizzari wie im Untertitel angekündigt auf die mittelalterliche Farce zurück, als unter den Pilgern, ähnlich der Rahmenhandlung des *Dekameron*, ein Wettstreit um die beste Anekdote ausgerufen wird (Pellizzari 2005a: 128). Einer der Pilger namens Lúcio, der einen Menschenkopf auf Eselskörper trägt, huldigt außerdem dem für seine raffinierte Erzähltechnik bekannten Apuleius von Madauros und dessen Werk *Der goldene Esel*. In diesem wird Lucius, der Held der Geschichte, aus Versehen und Neugierde in einen Esel verzaubert und muss als solcher eine Reihe von Abenteuern bestehen. Lúcios Anekdote einer verkehrten und teilweisen Metamorphose hingegen ist eine Schauergeschichte in der Manier Edgar Allen Poes, die sich sogar in dessen Cottage und mit der Beteiligung von Berenice – jener mit den schönen Zähnen – aus Poes gleichnamiger Erzählung begibt (Pellizzari 2005a: 130 ff.). Der Farce entspricht auch, wie Pellizzari seine Geschichte enden lässt, nämlich durch das unerwartete Auftreten eines Nachrichtenüberbringers oder einer Göttererscheinung (die erwähnte Szene der Paketlieferung), hier parodistisch verknüpft als Inszenierung des 'deus ex machina' im wahrsten Sinne des Wortes (Pellizzari 2005a: 156).

Besonderen Raum nimmt als Rahmenerzählung die Parodie auf gnostische Schriften sowie Urtexte der Theogonie und Kosmogonie ein, wie den Tanach bzw. das Alte Testament. Der vollkommene und allumfassende Gott und seine Personifizierung als Äonen sind Opfer einer entsetzlichen Langeweile, wo doch diese im Christentum als verlorener Zugang zu Gott und schwere Sünde gilt. Bei Pellizzari ähnelt der Olymp dem Wohnzimmer der TV-Familie Simpson, wobei der hochbegabten Lisa Simpson –

14 Als Auffälligkeit hier nur registrieren möchte ich die systematische Vertauschung der Geschlechter, da ich auf diese später zurückkomme.

um im Bild zu bleiben – Sophia, als weibliche Hypostase und Prinzip des Erkenntnisdrangs und der Weisheit, entsprechen würde. Das Werk des eigentlichen Schöpfergotts Jehovah, also auch des christlichen Gottes, wirkt banal, während seine Gegenspieler Satan und Abraxas immerhin Schöpfer des Zufallsprinzips (Pellizzari 2005a: 160), der Künste und insbesondere des Erzählers sind, woraufhin Jehovah den beobachtenden, die realistische Darstellung einfordernden Leser, der im Zusammenhang mit der Zweikampfszene erwähnt wurde, ins Feld schickt (Pellizzari 2005a: 83 f.). Sophias wichtigste Schöpfung ist hingegen schlicht und einfach die Frau.

Wie mehrfach angedeutet, unterscheiden sich bei Pellizzari die weiblichen wesentlich von den männlichen Figuren. Dies gilt bereits für das Mädchen Lili bzw. Lilith, charakterisiert als ‘femme fatale’ und treibende Handlungsfunktion (Pellizzari 2005a: 24). Der Name verweist auf eine lange Deutungsgeschichte, unter anderem als erste emanzipierte Frau Adams und damit als Symbol für die gelehrte und starke Frau. Besonders deutlich wird dies in der eigentlichen Protagonistin, Fedora Pozdnicheva, deren Name wie erwähnt mit Tolstois *Kreutzersonate* und damit mit einer frühen Hinterfragung des patriarchalischen Ehemodells im 19. Jahrhundert verbunden ist. Fedora tritt gegenüber der sie umgebenden Männerwelt stets auf als die an der ‘Wahrheit’ Zweifelnde und im entscheidenden Moment Handelnde. Zum Beispiel hält sie während eines Kneipenbesuchs einer Stammtischrunde, die vertieft ist in ein Gespräch über den ‘Ursprung des Bösen im Weib’, einen provokanten Spiegel vor (Pellizzari 2005a: 72 f.) und auf ihrer beschwerlichen Suche nach sich selbst schreckt sie nicht vor dem (symbolischen?) Gatten- und Selbstmord zurück. Gegenüber der von grotesken Figuren angeführten Sekte “Unser aller Vater ist der Mittelfinger”¹⁵ (Pellizzari 2005a: 154), deren zentrales Element der ‘digitus impudicus’ ist (es liegt nahe, dass Pellizzari hier auch auf die brasilianischen Pfingstkirchen anspielt), behält sie als einzige eine skeptische Haltung. Als schließlich nach der Apokalypse, die sie selbst mitverursacht hat, keine neue Ordnung in Aussicht gestellt wird und sich der stets lächerlich gezeichnete (männliche) Schöpfergott auf die etwas simplistisch-nihilistische bzw. populärbuddhistische Position zurückzieht, dass das Bekenntnis zum ‘Nichts’ sie aus ihrer Unmündigkeit erlösen würde, ist sie es, die in ihrem allerdings etwas kryptischen Schlussplädoyer das letzte Wort behält.

15 “O Pai de Todos é o Dedo do Meio”.

Meta-Narratologie und der 'Tod des Lesers'

Die narrativen Darstellungstechniken, deren expliziten Einsatz der Autor bereits im Paratext ankündigt, verdienen hinsichtlich ihrer Funktion eine besondere Betrachtung. Dem postulierten philosophischen Nichts entspricht zum Beispiel auf der Textebene die systematische Auflösung der Raum- und Zeitdimensionen. Die erzählte Welt bleibt trotz der fiktiven Eigennamen undefiniert. Baixo do Ribas, als 'Unteroberdorf' ein klassisches Oxymoron, kann irgendein peripheres Wüstenkaff sein, so wie Legresgrado zwar an Russland erinnert, aber als farblose Stadt mit offenbar totalitärer Vergangenheit stellvertretend für viele stehen kann. Beide rücken als 'vergessene Orte' einerseits eng zusammen und überschneiden sich andererseits nahtlos mit dem ewigen Pleroma. Erzählt wird die Geschichte strikt achronisch, mit zahlreichen Prolepsen und Analepsen. Unterstützt wird dies durch ständige Wechsel in der Dauer. Diese reicht von extremer Dehnung (etwa die fotografische Einstellung in der Annäherung an Baixo do Ribas [Pellizzari 2005a: 19]) über die teilweise szenische Schilderung von Fedoras Tagwanderung bis hin zur extremen Raffung von Jahrmillionen in den kosmogonischen Schilderungen vom Beginn der Zeit bis zur fünften Sintflut.

Ähnlich virtuos bedient sich der Autor der verschiedenen Modi der Erzähltechnik. Dramatische und fast distanzlose Abschnitte – wie die erlebte Rede, über die sich wiederholt Fedora mitteilt (z. B. Pellizzari 2005a: 58) – stehen unmittelbar neben narrativen Schilderungen eines auktorialen Erzählers. Die Funktion scheint dabei in erster Linie die ludische und sehr bewusste Vergegenwärtigung der Bandbreite der Darstellungsmöglichkeiten zu sein, um so auf die Beliebigkeit von Lesekonventionen hinzuweisen. Über weite Strecken fächert sich die Erzählung in mehrere Paralleltexte auf, die zum Beispiel als Zitate aus dem Tagebuch Fedoras in umfangreiche Fußnoten gesetzt sind (Pellizzari 2005a: 51), ebenso sind Briefe und parallele Gedankengänge eingearbeitet, ein Dialog zwischen Fedora und einer Gesprächspartnerin wird parallel aus beiden Perspektiven wiedergegeben.

Pellizzari achtet tunlichst darauf, jeglichen Realitätseffekt immer wieder zu durchbrechen, etwa durch die explizite Thematisierung der Narrationsstrategie (Pellizzari 2005a: 32) und der Regiefunktion als Anleitung nicht-linearen Lesens (zum Beispiel wird der Beginn des dritten Kapitels auf Seite 99 als Fehlankündigung zurückgenommen). Oder indem er den Leser

direkt anspricht und ihn sogar als Protagonisten einbezieht (“Wenn Sie bitte näher kommen wollten” [Pellizzari 2005a: 19]), wobei auch das sofort durchbrochen wird (“Aber Sie waren ja nicht dabei und haben nichts gesehen, also lesen Sie” [Pellizzari 2005a: 21]).¹⁶ Die ungewöhnlich starke Präsenz der narrativen Instanz geht so weit, dass der eigentlich heterodiegetische Erzähler zur Unterbrechung der Handlung in der bereits erwähnten Steinbruch-Szene in die Diegese eindringt und nicht nur drei Protagonisten umbringt, sondern auch – und dies ist möglicherweise ein Novum in der Literaturgeschichte – dem Leser oder besser gesagt, dem nicht-idealisierten impliziten Leser selbst nach dem Leben trachtet! Gerechtfertigt wird dies mit der latenten Störung durch einen Realitätsanspruch, der dem Leser, ironisiert als “alleraufmerksamster Beobachter”¹⁷ (Pellizzari 2005a: 27), unterstellt wird und für den Fortgang der Erzählung seine Beseitigung erforderlich macht (die allerdings nicht glückt, denn der Zweikampf hält – wie könnte es anders sein – bis zum Ende des Buches an).

Die Subversion der Wirklichkeit

In den Rezensionen zu *Dedo negro com unha* dominiert die Interpretation als Bricolage, als spielerisches Experiment mit narrativen Formen und der Verweis auf die Sprachgewalt des Autors, der sich souverän zwischen den verschiedenen Schreibweisen bewege. Die omnipräsente Intertextualität, die in der parodistischen Überzeichnung eine komplexe Syntax und einen Wortreichtum mit sich bringt, der auch für Muttersprachler den ständigen Griff zum Wörterbuch erfordert, sowie die ebenfalls vorhandene Intermedialität machen das Buch tatsächlich zu einem perfekt durchkomponierten Rätselbuch für Literaturkenner. Auch wenn Pellizzaris Schriftstellerkollege Joca Reiners Terron (2005: 170) darin den überfälligen Anschluss der brasilianischen Literatur an die Postmoderne sieht – neu ist das alles nicht. Es handelt sich vielmehr – wie es auch dieser Sammelband zeigt – um einen äußerst beliebten Kunstgriff in der lateinamerikanischen Gegenwartsliteratur, der in vielen Fällen von Autoren angewandt wird, die dem akademischen Umfeld nahestehen und auf diese Weise gewissermaßen

16 “Se você se dispuser a chegar perto...”, “Mas você não estava lá e nada viu, então leia”.

17 “[O]bservador mais atento”.

narratologische Konzepte und Theorien zur literaturwissenschaftlichen Analyse in der Fiktion erproben. Zwar ist Pellizzari kein Literaturwissenschaftler, jedoch ein erfahrener Übersetzer, so dass von einer ähnlichen Dynamik ausgegangen werden kann. Diese geht jedoch insofern über das Gewohnte hinaus, als er sich besonders auf die Übersetzungsparodie konzentriert und damit ein Stilmittel einführt, das in der brasilianischen Literatur bisher kaum Verwendung gefunden hat. Ungewöhnlich ist auch die Beharrlichkeit und Vielfältigkeit seiner Dekonstruktion des Realitätseffekts und die wahrlich große Geste der Anordnung des fragmentierten Textes durch eine allmächtige Erzählinstanz, die – wäre sie nicht ironisch gebrochen – leicht als Größenwahn eines Nachwuchsschriftstellers interpretiert werden könnte.

Manche kritischen Stimmen (und diese meint Pellizzari wohl mit seinem „alleraufmerksamsten Beobachter“) fragen nun, wozu diese „incontinência narrativa“ (Teixeira 2006) eigentlich diene und was das Buch letztlich bezwecke. Auch wenn die Frage berechtigt ist, so verrät sie doch das tiefliegende Misstrauen gegenüber Nonsense-Literatur und die zivilisatorische Vorstellung von Literatur als ‚Beitrag an die Gesellschaft‘. Denn eine belanglose ‚Wohlfühl-Literatur‘ ist *Dedo negro com unha* beileibe nicht. In der Literaturgeschichte bilden absurde Handlungen und groteske Darstellungen jenseits des historischen Erfahrungsraums eine lange Tradition, deren Funktion gerade darin bestand, durch die Verfremdung die Inkongruenz des eigenen konventionellen Denkens und Handelns zu beleuchten und den Leser oft nachhaltig zu verstören. Der starken Körperlichkeit, die sich in den Verstümmelungen und zoomorphischen Verwandlungen (Affenfrau, Eselmensch), aber auch im anthropophagischen Verschlingen (Marashka, Jehovah) und in der Darstellung des körperlichen Verfalls (die verwesenden Leichname Fedoras und Berenices) nachdrücklich äußert, kann zudem wie im Barock eine Vanitas-Funktion zukommen. Zwar lässt das Buch auch eine rein voyeuristische Lesart zu, denn – wie die fiktiven Herausgeber vorsorglich in einer Fußnote anmerken – „diese Farce gibt nicht mehr her, als man von ihr fordert“¹⁸ (Pellizzari 2005a: 33), aber der Umkehrschluss hat gleichermaßen Gültigkeit.

Natürlich trifft der Vorwurf der Belanglosigkeit auf viele neue Werke zu und nicht nur der brasilianischen Literatur. Pellizzari selbst ironisiert die ‚marktgerechte‘ Literatur in einer seiner Pilgeranekdoten, die als Manus-

18 „[E]sta farsa não concede mais do que dela se exige“.

kript mit allen nachträglichen (und entlarvenden!) Korrekturen abgedruckt ist und zu der ihr Autor bemerkt: “Die Geschichte muss halt unterhaltsam sein; damit sie auch allen gefällt”¹⁹ (Pellizzari 2005a: 148). Aber der Konflikt spielt sich auf einer anderen Ebene ab, die wieder anhand einer Pilgeranekdote verdeutlicht werden kann. Der Beitrag von Boca-de-Cabelo zum Wettstreit um die beste Erzählung ist ein Paradox: “Ein Labyrinth verlor sich in einem Labyrinth und als es den Eingang entdeckte, fand es den Ausgang”²⁰ (Pellizzari 2005a: 143). Die Rezeption ist denkbar ungünstig. Der Autor wird von den “Pädagogen vom Dienst” der “Tautologie” und der “Ästhetik” angeklagt und von der aufgebrauchten Menge totgeschlagen (Pellizzari 2005a: 144). Die unverhohlen von Pellizzari eingeforderte Rückzugsoption der künstlerischen Gestaltung auch angesichts von brennenden gesellschaftlichen Fragen steht wohl in einem besonderen Spannungsverhältnis zur bereits erwähnten Tradition der engagierten Literatur in Brasilien. Allerdings bestreitet der Autor nicht deren Wert, sondern vertritt lediglich die Meinung, dieses Feld des Engagements den mit besseren Mitteln ausgestatteten audiovisuellen Medien zu überlassen. Die Zukunft der von dieser Bürde befreiten Literatur liege in der Richtung, die bereits die Comic-Literatur eingeschlagen habe, nämlich in komplex gestalteten phantastischen Wirklichkeiten, durch welche die gesellschaftliche Mediokrität aufgezeigt würde (Pellizzari 2004: 118 f.). In anderen Worten muss also die Welt auch wieder neu interpretiert werden, um sie zu verändern. Davon abgesehen ist natürlich auch sein Text nicht immun gegen gesellschaftskritische Lesarten, wie ich sie versuchsweise anhand der feministischen Elemente des Textes unternommen habe. Und im lateinamerikanischen Kontext befindet sich Pellizzari mit der manierierten Konstruiertheit seiner Texte und der Zusammenführung von Stilmitteln aus unterschiedlichen Epochen und kulturellen Zusammenhängen in bester Tradition, wenn man sich an Alejo Carpentiers berühmten Vortrag aus dem Jahre 1975 erinnert, in dem er das Barocke zum ureigenen Phänomen neuweltlicher Symbiose und Vermischung erklärt: “(Latein)Amerika, Kontinent der Symbiose, der Veränderungen, der Vibrationen und Vermischungen, war schon immer barock”²¹, denn das barocke Schreiben ergebe sich dort “spontan” (Car-

19 “Tem que ficar bem agradável, a história. Pra todo mundo gostar”.

20 “Um labirinto perdeu-se dentro de um labirinto, e quando descobriu a entrada encontrou a saída”.

21 “América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre”.

pentier 1981: 123, 133). Und der kubanische Schriftsteller und Essayist Severo Sarduy provozierte – weniger essentialistisch – etwa zur gleichen Zeit damit, dass neobarockes Schreiben in unserer Zeit bedeute, “die Sprache zu verschwenden, zu vergeuden und zu verprassen; allein aus Lust an der Freude [...] und keinesfalls, um etwas mitzuteilen”²² (Sarduy 1987: 209). Allerdings nicht als ein Ausdruck der Beliebigkeit, sondern als gezielte Störung einer scheinbaren Harmonie, als Aufbrechen der denotativen Struktur und eines absolut gedachten ‘logos’, die durch ein Höchstmaß an Künstlichkeit – “gefälschte Zitate, misslungene sprachübergreifende Verpflanzungen” und manchmal “schrill, buntscheckig und chaotisch”²³ (Sarduy 1987: 212) – erreicht wird. Barock zu schreiben bedeute daher “die bürgerliche Ordnung zu bedrohen, zu richten, zu parodieren”²⁴ (Sarduy 1987: 209) – und dies scheint auch im 21. Jahrhundert noch ein Potenzial von Pellizzaris Text zu sein, das seine Kritiker bewegt.

Auch wenn in der Betrachtung der Gegenwartsliteratur junger Autoren Vorsicht geboten ist, kann aus den hier angestellten Überlegungen vielleicht doch der vorläufige Schluss gezogen werden, dass der ‘Realitätsschock’ in der brasilianischen Literatur, der eigentlich kaum mehr schockierend wirkt, in Form von *Dedo negro com unha* eine beunruhigende Gegenposition gefunden hat. Diese kann zwar als spielerisch-postmoderne Bricolage verstanden werden (wie es die meisten Kritiker tun) oder man kann aus ihr eine kuriose feministische Gesellschaftskritik herauslesen (die kaum beachtet wird). Vor allem jedoch betreibt Pellizzari eine Wiederbelebung der universellen barocken Schreibweise in einer deutlich subversiven Form. Er knüpft damit in Brasilien an eine Literatur an, die über die bisweilen als neobarock interpretierten Autoren João Gilberto Noll, Sérgio Sant’Anna, Ignácio Loyola de Brandão, Raduan Nassar und in der Poesie Haroldo de Campos zurückverweist bis auf Sousândrade, den zu Beginn des 20. Jahrhunderts jung verstorbenen Meister der Metaphern und Wortschöpfungen, in dem man damals nur den Verrückten erkennen konnte (Campos 2002: 549 f.). Unter diesem Verdacht steht Pellizzari natürlich nicht. Man darf daher gespannt sein, durch welche ‘Untiefen’ ihn sein neobarocker Alleingang noch führen wird.

22 “[M]algastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer y no en función de información”.

23 “[F]alsas citas, malogrados ‘injertos’ de otros idiomas”, “estridente, abigarrado, caótico”.

24 “[A]menazar, juzgar y parodiar la economía burguesa”.

Literaturverzeichnis

- CAMPOS, Haroldo de (2002): “A peregrinação transamericana do *Guesa* de Sousândrade”. In: Ders./Campos, Augusto de (Hg.): *ReVisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 533–564 [erstmals 1964].
- CÂNDIDO, Antônio (1981): *Formação da literatura brasileira*. Bd. 1. Belo Horizonte: Itatiaia.
- CARNEIRO, Flávio (2005): *No país do presente. Ficção brasileira do início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco.
- CARPENTIER, Alejo (1981): “Lo barroco y lo real maravilloso”. In: Ders.: *La novela latino-americana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo Veintiuno, 111–135 [Vortrag gehalten 1975, erstmals publiziert 1984].
- GOMIDE, Bruno Barreto (2004): *Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil (1887–1936)*. Campinas: Unicamp [unveröffentlichte Dissertation].
- JAGUARIBE, Beatriz (2007): *O choque do real. Estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LOPES, Denilson (2007): *A delicadeza. Estética, experiência e paisagem*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília.
- PELLIZZARI, Daniel (2004): [o.Titel]. In: Lessa, Ivan (Hg.): *Wunderblogs.com*. São Paulo: Barracuda, 116–138.
- (2005a): *Dedo negro com unha*. São Paulo: DBA.
- (2005b): [Interview]. In: *Arte e Política* 1, 103. <http://www.artepolitica.com.br/entrevistas/entrevista_pellizzari.htm> [noch verfügbar am 14.11.2010] oder <http://semgelo.zip.net/arch2005-09-01_2005-09-30.html> [25.03.2013].
- PESAVENTO, Sandra Jahaty (2000): “Literatura, História e Identidade Nacional”. In: *Vidya* 19, 1, 9–27.
- RESENDE, Beatriz (2008): *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- RODRIGUES, Sérgio (2010): “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de internacionalidade”. In: *Veja*, 20.08.2010. <<http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa/vida-literaria/noticia-da-atual-literatura-brasileira-instinto-de-internacionalidade>> [14.11.2010].
- SARDUY, Severo (1987): “Suplemento”. In: Ders.: *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 209–212 [erstmals in provisorischer Form veröffentlicht 1973].
- SCHÖLLHAMMER, Karl Erik (2009): *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Record.
- TEIXEIRA, Jerônimo (2006): “A horda dos transgressores”. In: *Veja*, 01.03.2006. <http://veja.abril.com.br/010306/p_094.html> [14.11.2010].
- TERRON, Joca Reiners (2005): “Poliglota em terra de surdos”. In: Pellizzari, Daniel: *Dedo negro com unha*. São Paulo: DBA, 167–170.

Standbilder, Stilleben und 'short cuts': Aspekte trug- und körperbildlichen Schreibens bei Mario Bellatin

Berit Callsen

1. Einleitung: Von "maquinarias enloquecidas" und "aparatos incomprensibles"

Jorge Volpi, der bekannte Autor der Generación Crack, hat die Texte des peruanisch-mexikanischen Autors Mario Bellatin (*1960) einmal als "maquinarias enloquecidas" und "aparatos incomprensibles" bezeichnet (Volpi 2003: 220).

Im Folgenden gilt es, den Funktionsweisen und Bauplänen dieser offensichtlich hermetischen 'Textmaschinerie' im Werk Bellatins als Bestandteil der lateinamerikanischen 'Literaturfabrik' des 21. Jahrhunderts auf die Spur zu kommen. Dabei sollen folgende thesenhafte Überlegungen als Leitfaden dienen: Bellatin setzt in seinem Werk ein trugbildliches Schreiben in Szene, er führt eine beständige "Simulation des Unsagbaren" (Klettke 2001: 295) durch, die sich in Engführung mit einem körperbildlichen Schreiben entwickelt. Die In-Bezug-Setzung eines simulakren und eines körperlichen Schreibens organisiert sich im Phänomen der "Asthetisierung", also als ein "In-Szene-setzendes-Wahrnehmbarmachen" (Krämer 2004: 25), und bildet die Grundlage dessen, was nachfolgend als ästhetische Poetik Bellatins beschrieben werden soll.

Zur Überprüfung der These einer Verschränkung von simulakrem und körperlichem Schreiben bei Bellatin wird in dieser Untersuchung wie folgt vorgegangen: Die Romane *Flores* und *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción*, beide im Jahre 2001 veröffentlicht, sollen mit Blick auf die Vollzüge einer trug- und körperbildlichen Poetik analysiert werden, die ihren Auführungs- und Inszenierungscharakter immer wieder offen legt.

Für diese Textauswahl spricht die intratextuelle Bezugnahme aufeinander: In beiden Romanen tauchen dieselben Referenzen auf Junichiro

Tanizaki¹ auf. Inhaltlich drehen sie sich um ähnliche Fragen in Hinblick auf das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion, Deformation und Simulation.² Textuelle, aber auch bildliche und körperliche Entstellungen werden dabei jeweils zu zentralen Motiven. Vor allem aber der metatextuelle Gestus ist ein Grund für die Auswahl dieser Texte, denn sie nehmen gerade im Hinblick auf die Verbindung einer trug- und körperbildlichen Poetik kommentierend aufeinander Bezug.

2. Asthetische Poetik: Aspekte trug- und körperbildlichen Schreibens bei Mario Bellatin

Diana Palaversich gibt in ihrem Aufsatz "Apuntes para una lectura de Mario Bellatin" einige Hinweise zu Funktionen und Effekten der Verbindung zwischen Text und Körper im Werk von Bellatin:

Los cuerpos de Bellatin [...] inquietan menos por sus anomalías o (de)formaciones que por su tremendo poder de desestabilizar todo concepto de la unidad del personaje y del sentido narrativo. La ilegibilidad de estos cuerpos que nunca son descifrables y que nunca constituyen un todo completo y coherente se refleja en la ilegibilidad de sus textos circulares y bifurcantes. (Palaversich 2003: 36)

Diese Beobachtungen können unter zwei Gesichtspunkten ausgeweitet werden:

Zum einen ruft die 'Unlesbarkeit' von Text und Körper eine ambivalente Bewegung auf, die permanent zwischen folgenden Polen pendelt: einer Sensibilisierung auf der Rezeptionsebene, der Einforderung eines 'sehenden Lesens' und einer Desensibilisierung auf der Produktionsebene, denn der Text selbst bringt nur abgestumpfte, ja morbide Subjekte hervor. Zum anderen zielt eine solche Unlesbarkeit des Textkörpers, die umso stärker die visuelle Tragweite des Körperbildes und auch des Bildkörpers betont, auf die Verbindung zwischen Aisthetisierung einerseits und simulativen Textverfahren andererseits.

¹ Japanischer Schriftsteller (1886–1965).

² Das Spiel um Realität und Fiktion sowie Deformation und Simulation ist nicht nur in Bellatins Romanen (so insbesondere auch in *Jacobo el mutante*, 2005c, erstmals 2002) ein tragendes Element, sondern es taucht auch in der Performance *Escritores duplicados* / *Doubles d'écrivains* (2003) auf.

Beide Aspekte seien im Folgenden aufgrund ihrer Zentralstellung im Werk Bellatins anhand zweier theoretischer Positionen genauer skizziert: Mit dem Ziel, das Simulakrum als zentrales Phänomen der modernen und postmodernen Literatur literaturwissenschaftlich beschreibbar zu machen, konzipiert Cornelia Klettke auf der Grundlage des von Gilles Deleuze in *Différence et répétition* entwickelten “système du simulacre” (Deleuze 1968: 355) das theoretische Beschreibungsmodell einer “Ästhetik der Simulation” (Klettke 2001: 299). Als textübergreifende Untersuchungskriterien, die zugleich Symptome des “Simulakrum Schrift” (Klettke 2001: 296) sind, nennt sie neben dem hermetischen Charakter des Textes “[...] die Metaphorizität, die Autoreflexivität, die Inszenierung, das Spiel, die differentielle Wiederholung (*réécriture*) und die Intermedialität [...]” (Klettke 2001: 20).

Vor allem aber sei dieses trugbildliche Schreiben in der “Simulation des Unsagbaren” (Klettke 2001: 295) – bei Bellatin ist dies die Kehrseite der Deformation des Sagbaren, das auf diese Weise nicht nur zum Unsagbaren, sondern auch zum Unlesbaren wird – Bestandteil einer wahrnehmungsfundierten Ästhetik (Klettke 2001: 297). Klettke weist an dieser Stelle auf die Verbindung zwischen simulakrem Schreiben und dem Gestus eines “ästhetischen Denkens” (Welsch 2003) hin und verortet ihre Konzeption des “Simulakrum Schrift” auf diese Weise im philosophischen Diskurs um das Konzept der Ästhetik.³

Für Sybille Krämer wiederum markiert dieses Konzept bzw. der Vorgang der Ästhetisierung den Ausgangspunkt für eine Neubestimmung des Verhältnisses von Performativität und Medialität. Ästhetisierung wird von Krämer als ein in Szene gesetztes Geschehen bezeichnet, das sich im Wechselverhältnis von Ereignis und Wahrnehmung vollzieht und Akteur- und Betrachterrollen einschließt (Krämer 2004: 14). Davon ausgehend entwickelt Krämer das Konzept einer “ästhetisierenden Performativität” (Krämer 2004: 24), das sich um vier Hauptmerkmale organisiert: “[...] die

3 Von philosophischer Seite definieren Wolfgang Welsch, Sybille Krämer und Martin Seel Ästhetik unter Rückbezug auf die griechische Etymologie im semantischen Feld der Wahrnehmung. Dennoch verwendet lediglich Krämer in ihrem Konzept der ‘Ästhetisierung’ auch den griechischen Wortstamm der Aisthesis. Welsch postuliert in seiner Studie *Ästhetisches Denken* die Charakterisierung des postmodernen Denkens als eines, “[...] das über Sinne verfügt und mit ihnen Sinn macht” (Welsch 2003: 47). Seel weist seine Konzeption einer “Ästhetik des Erscheinens” als dritten Weg zu Ästhetikkonzeptionen des Seins und des Scheins aus (Seel 2007: 12). In diesem Aufsatz wird die griechische Schreibweise verwendet.

Akzentuierung einer Bipolarität von Machen und Widerfahren, die Fokussierung auf die Korporalität von Vollzügen, die Betonung der ereignishaften Gegenwärtigkeit, sowie die deskriptive Situierung im Dazwischen dualer begrifflicher Schemata” (Krämer 2004: 24). Eine ästhetische Poetik, wie sie hier in Bezug auf das Werk Bellatins verstanden werden soll, stellt sich also zum einen über die Inszenierung⁴ bestimmter Wahrnehmungsdispositionen⁵ und körperlicher Ereignissituationen im Text her; sie weist sich zum anderen anhand von simulativen Textverfahren aus.

Die Ausgangsthese einer Verschränkung von körperbildlichem und trugbildlichem Schreiben bei Mario Bellatin kann nun folgendermaßen konkretisiert werden: Der simulakre Status des Textes ist immer auch – und insbesondere – an seine vor allem sinnlich wahrnehmbare Deformation gebunden. Andererseits verweist der ‘demolierte’ Textkörper in seiner Deformation immer auch auf seinen zwar sichtbaren, jedoch zugleich trügerischen Charakter. Bellatin zelebriert eine ästhetische Poetik, die sowohl performativ-sinnenhafte als auch simulakre Momente zum Tragen bringt, und sich gerade in dieser widerspruchsvollen Dynamik konstituiert und auch inszeniert.

2.1. Flores – Momentaufnahmen einer trugbildlich-summarischen Poetik

In dem ‘Prolog’ zu *Flores*, der sich später selbst demontiert, wird versichert: “La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara” (Bellatin 2004: 9). Der ‘visuellen Lektüre’, zu der das trugbildliche Vorwort auffordert, sei zunächst der Versuch einer Synopse vorangestellt:

In den 36 blumenbetitelten kürzeren (1 Satz) oder längeren (57 Sätze) Momentaufnahmen des Bellatin’schen Paralleluniversums defilieren, kurz gesagt, nicht nur deformierte Körper, sondern auch defiziente Persönlich-

4 Für Krämer wird das Konzept der Inszenierung im Rahmen ihrer Überlegungen zu einer “ästhetisierenden Performativität” bedeutsam, insofern sie den Vorgang der “Ästhetisierung” als ein “In-Szene-setzendes-Wahrnehmbarmachen” definiert (Krämer 2004: 25). Vgl. zum inszenatorischen Textcharakter die Analyse im Abschnitt 2.1.1 “Violetas” – Onirische ‘mise en abyme’ von *Flores*.

5 Es sind dies Wahrnehmungsdispositionen, die eine ‘ästhetische Wahrnehmung’ ermöglichen. Seel definiert ‘ästhetische Wahrnehmung’ als ein “sinnliches Vernehmen” (Seel 2003: 46). Sie erfordert die “Affirmation des begrifflich und praktisch Unbestimmbaren” (Seel 2003: 38) und eine spezifische “Aufmerksamkeit für ein Spiel der Erscheinungen” (Seel 2007: 13).

keiten vor dem Auge des Lesers. Titel und Inhalt von *Flores* setzen sich auf diese Weise in ein Spannungsverhältnis.

Olaf Zumfelde – ein renommierter Wissenschaftler, der den Contergan-Skandal aufdeckte – und seine Assistentin Henriette Wolf begutachten Betroffene, sie vermessen verstümmelte Körper und erschaffen eine ‘Norm des Mangels’, der nur Entstellte genügen können. Diese dürfen dann auf finanzielle Entschädigung hoffen, sofern ihnen nicht bisweilen von den Wissenschaftlern selbst manipulierte Untersuchungsergebnisse doch noch einen Strich durch die Rechnung machen. Der Autor – Träger einer mit Strasssteinen besetzten Beinprothese und darüber hinaus Hauptfigur der Erzählung, wie dem Leser mehrfach versichert wird – nimmt an sadomasochistischen Messen teil und führt nebenbei für die Stadtverwaltung eine Studie zu den sexuellen Vorlieben der Einwohner durch. “Programa desarrollado a nivel nacional, con el que se perseguía, entre otros fines, dar apoyo a cierto número de escritores” (Bellatin 2004: 43) heißt es erklärend in einer entsprechenden Fußnote im Hyacinthen-Kapitel. Wahlweise schreibt der Autor allerdings auch an einem Buch “[...] donde cada personaje busca encontrar una sexualidad y una religión personales” (Bellatin 2004: 57–58), wie es an anderer Stelle von *Flores* in scheinbar autoreferenzieller Geste heißt. Dauergäste der sadomasochistischen Veranstaltungen sind außerdem die Zwillinge Kuhn, die dort mit ihren ‘Performances’ brillieren. Ihnen fehlen ebenfalls ein halbes Bein bzw. beide Arme. Zunächst in einem Waisenhaus aufgewachsen, werden sie später von der daueralkoholisierten Dichterin Alba adoptiert, deren Bruder über Probleme der Nibelungensage promoviert. Derweil heiraten Brian und Majorie und bekommen ein Kind, das wenig später vom eigenen Vater vorsätzlich vergiftet wird. Der Amante Otoñal schließlich – ein Transvestit, der versehentlich schon im Kapitel über die “Cartuchos” auf Seite 25 auftaucht, obwohl er erst rund zwanzig Seiten später in Erscheinung treten sollte – frequentiert ebenfalls bevorzugt sadomasochistische Zusammenkünfte und ist dem Autor außerdem bei der Wohnungssuche behilflich. Die deformierten Körper der Protagonisten befinden sich in einem zeit- und raumlosen Zwischenzustand. Kaum wird eine Handlungssequenz angestoßen, wird sie auch schon wieder eingefroren. Der auktoriale Erzähler berichtet in kühlem Ton, emotionslos und meist im Präsens.

Das Fazit der Zusammenschau dieser Ereignisse lautet somit: Selbst die Summe der Momentaufnahmen ergibt kein einheitliches Bild, wie es dem Leser im ‘Prolog’ versprochen wird, sondern sie potenziert lediglich

das Chaos. Wenn es also im ‘Prolog’ heißt: “Existe una antigua técnica sumeria [sic], que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose sólo en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo” (Bellatin 2004: 9), so erweist sich diese programmatisch ausgegebene summarische Poetik des stillstehenden Objekts – sei es nun Text oder Bild – nicht nur als trügerisch, sondern als bewusste Irreführung. Die Täuschung potenziert sich noch, wenn der Leser mit folgendem ‘Epilog’ zurück ins Leben entlassen wird:

Las preguntas sobre lo que sucede con los mecanismos de información de la ciencia cuando ésta se equivoca, tal vez nunca sean contestadas. Quizá algún filósofo esté preparando una respuesta, esperemos, a la altura de las circunstancias. Habrá que aguardar, no se sabe cuánto tiempo, para escucharla. Mientras tanto las relaciones entre padres e hijos, entre lo anormal y lo normal en la naturaleza, la búsqueda de sexualidades y religiones capaces de adaptarse a las necesidades de cada uno de los individuos, seguirán su rumbo, como si de una complicada estructura sumeria se tratase. Es posible que frente a esto el lenguaje de las flores sea más expresivo de lo que parece. Confíemos en ello... (Bellatin 2004: 117)

Der zirkuläre Verweis der vermeintlichen Paratexte aufeinander macht diese nicht nur austauschbar, sondern setzt sie als Rahmen, innerhalb dessen Momentaufnahmen montageartig zusammengeschnitten und letztendlich als Simulakren entlarvt werden. In der trügerischen Vorgabe von kohärenten Ereignissummen und kontemplativen Leseerlebnissen nehmen ‘Prolog’ und ‘Epilog’ von *Flores* Deformationen des Sagbaren vor, die sich als trugbildliche Folien des Unsagbaren erweisen; Entstellung und Simulation verschränken sich dabei unmittelbar. Standbilder, Stilleben und ‘short cuts’ sind die Ingredienzien dieses simulakren Schreibens. Es diskursiviert Scheinbares und verbirgt Nicht-Darstellbares anhand einer ästhetischen Poetik, die immer auch auf Momente einer körperlich-sinnlichen Vernehmbarkeit abzielt und dabei das ‘Unsinnliche’ stets evoziert. Das ästhetische Schreiben wird damit auch zum Reflexionsinstrument um die spielerische In-Bezug-Setzung von Realität und Fiktion.

2.1.1. “Violetas” – Onirische ‘mise en abyme’ von *Flores*

Im Kapitel “Violetas” wird der Leser von *Flores* exemplarisch Zeuge des inszenatorischen Textcharakters eines ästhetischen Schreibens. Ereignis-

und Wahrnehmungsmomente sowie Akteur- und Betrachterrollen finden sich hier in einem wiederkehrenden Albtraum des Autors gespiegelt, der sich seinerseits auf zwei 'Wirklichkeitsebenen' ansiedelt: "Una de las pesadillas recurrentes del escritor se sitúa en dos planos muy distintos de la realidad: en una maceta de violetas colocada en la sala del departamento de su madre y en un escenario donde se va a llevar a cabo un espectáculo de danza contemporánea" (Bellatin 2004: 97). Diese vermeintlich so unterschiedlichen Realitätsebenen verbinden sich unter dem kontemplativen Blick des Autors, der auch der des Lesers ist, nun jedoch scheinbar zu einem Paralleluniversum:

La mirada del escritor se queda fija en una de las flores durante largo tiempo y, poco a poco, logra introducirse en su esencia. Una vez cruzado el corazón de las violetas, el personaje se halla dentro de un escenario. De pronto se encuentra con el torso desnudo frente a un público que se ríe de su cuerpo deforme. (Bellatin 2004: 97)

Eben noch Betrachter findet sich der Autor nun unvermittelt als Akteur vor einer johlenden Menge. In einem kurzen Rückblick erfährt der Leser, dass der Autor unfreiwillig zum Protagonisten des Tanzspektakels avancierte, nachdem das Publikum seine Forderung nach einer anderen als der ursprünglich geplanten Aufführung lautstark zum Ausdruck gebracht hatte. Der Autor begibt sich also in die für ihn vorgesehene Rolle und erklärt sich einverstanden, sich selbst zu spielen – allerdings verlassen von der Tänzercrew: "Se niegan a formar parte de un espectáculo cuya coreografía se improvisará en ese momento" (Bellatin 2004: 99).

Am Ende des Kapitels befindet sich der Autor jedoch in einem transitorischen Moment zwischen seinem Bühnenauftritt und der dadurch hervorgerufenen Reaktion des Publikums. Kurz, in einem ästhetischen Schwebezustand zwischen dem Ereignis und seiner Wahrnehmung: "[...] el escritor tiene que entrar en escena dando pequeños saltos. *Antes* de escuchar la reacción del público ante su presencia, mira hacia arriba [...]" (Bellatin 2004: 100, Hervorh. B.C.). Unwillkürlich blättert der konsternierte Leser von Seite 100 zurück auf Seite 97; dort hieß es: "De pronto se encuentra con el torso desnudo frente a un público que se ríe de su cuerpo deforme" (Bellatin 2004: 97). Von diesem Moment an, der ja sehr wohl die Reaktion des Publikums schildert, ist offensichtlich nicht nur keine Zeit vergangen, sondern sie ist sogar rückläufig geworden. Doch damit nicht genug: "[...] entre las potentes luces de la sala, advierte que se encuentra dentro del corazón de las violetas de su madre y no en el escenario de un

teatro de danza contemporánea” (Bellatin 2004: 100). Infolge der rückläufigen Zeitlichkeit ist auch der Ort, nicht – wie vorgetäuscht – ein anderer geworden, sondern immer derselbe geblieben: “el corazón de las violetas de su madre”.

Die gebrochenen Zeit-Raum-Koordinaten können als Inbegriff für die textuelle Deformation stehen. Diese wird im engsten Wortsinn inszeniert, indem eine ‘Perfomance’ mit demolierten Körpern zur Aufführung gebracht wird, die gar nicht stattfindet. Und dennoch – oder gerade deshalb – deutet sich der Zusammenhang eines trug- und körperbildlichen Schreibens unter dem Vorzeichen einer ästhetischen Poetik an: Das Einfrieren von Zeitfluss und Raumbewegung macht die ‘Perfomance’ zum Standbild, die Aufführung zum Stilleben, die Diegese zum ‘short cut’. Und auch hier kommt die Summierung der Momentaufnahmen zu keinem glatten Ergebnis. Die Augentäuschung ist Programm, Sinndispersion Teil des Spiels. Mit anderen Worten: Die Form – oder Nicht-Form – avanciert zum Inhalt.

Ist es in *Flores* insgesamt die Rahmung durch ‘Prolog’ und ‘Epilog’, die den Mittelteil als Simulakrum entlarvt, so reproduziert sich diese Struktur ‘en miniature’ in dem Kapitel “Violetas”. Wenn der Raum-Zeit-Begriff sowie Ereignis- und Wahrnehmungsmomente und damit auch Akteur- und Betrachterrollen ‘ad absurdum’ geführt werden, ist die eigentliche Aufführung tatsächlich eine andere: die selbst inszenierte Subversion des Textes. Er unterläuft beständig, was er darzustellen vorgibt. Hierbei werden die Ebenen von Realität und Fiktion spielerisch verkehrt und durch das onirische Element zusätzlich gebrochen. Das Wichtigste dabei aber ist auch hier: Die Simulation wird als Teil der Deformation erkannt, das Unsagbare erscheint als das, was nur entstellt sagbar ist. Beide Aspekte weisen sich als komplementäre Elemente einer ästhetischen Poetik aus. Hier folgt das Kapitel “Violetas”, stellvertretend für den Gesamttext, ausnahmsweise einmal ohne Hintergedanken und trickreiches Spiel dem parabelhaften Motto des Textes:

Recuerdo cuando acudí donde un anciano y reputado médico homeópata. Me llevó mi padre, yo era un niño. En este tiempo ya usaba una mano ortopédica. El médico la asió para tomarme el pulso. Yo estaba tan intimidado que no hice nada para sacarlo de su error. El honorable médico atenazó con fuerza la muñeca de plástico. Pese a todo, en ningún momento me dio por muerto. Al contrario, mientras iba contando las supuestas pulsaciones le dictaba en voz alta a su ayudante la receta que curaría todos mis males. Del diario del premio Nóbel de Física, 1960. (Bellatin 2004: 7)

2.2. Deformierte Bildkörper und demolierte Körperbilder: *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción*

In dem Roman *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción* spitzt sich die Verbindung einer trug- und körperbildlichen Poetik zu: Es wird nicht nur mit deformierten Text-, sondern auch mit 'verstümmelten' Bildobjekten gearbeitet und die spielerische Verschränkung und letztendliche Verkehrung von Realität und Fiktion, sowie ihre Entlarvung, rücken stärker in den Vordergrund.

Symptomatisch für den letztgenannten Aspekt ist, dass dem Text ein reales und ein fiktives Motto vorangestellt werden. Das erste stammt aus dem Text *La Nariz* (1916) von Rynosuke Akutagawa⁶ und das zweite ist dem anonymen Text *La Nariz* (angeblich datiert auf das 13. Jahrhundert) entnommen. Weniger der Inhalt dieser Mottos ist also von Bedeutung als vielmehr die Tatsache, dass sie dem Text überhaupt parallel und gleichwertig vorangehen. Schon der erste Satz des Romans ist dem auf diese Weise ausgegebenen Programm verpflichtet: "Lo extraño del físico de Nagaoka Shiki, evidenciado en la presencia de una nariz descomunal, hizo que fuera considerado por muchos como un personaje de ficción" (Bellatin 2005a: 215).

Hieraus ergibt sich für den Erzähler folgender Auftrag: Er fühlt sich bemüßigt, diesen Irrtum aufzuklären, Shiki Nagaoka folglich mit allen verfügbaren Mitteln als 'realen' japanischen Autor zu zeichnen. Er will Überzeugungsarbeit dahingehend leisten, dass der fiktive Charakter des Protagonisten eben nicht der Realität entspricht, sondern glaubhaft machen, dass Shiki Nagaoka wirklich existierte. Hierzu verwendet der eifrige Pseudo-Biograf zahlreiche Instrumente, im Folgenden seien nur einige genannt.

Zunächst stützt er sich auf Zeitungsberichte, Briefe der Schwester Etsuko Nagaoka und verschiedene Anekdoten. Auch das "libro-homenaje" *Shiki Nagaoka: el escritor pegado a una nariz*, das die Schwester verfasst hat, sowie das von ihr postum herausgegebene Tagebuch des Autors dienen als Dokumente, die den 'Realitätseffekt' scheinbar erhöhen und damit die Täuschung nur potenzieren. Alle Titel sind in einem eigens angehängten Werkverzeichnis aufgeführt, das darüber hinaus auch Sekundärtexte enthält. So z. B. die *Conclusiones del I Seminario de Nagaokistas*, erschienen 1999 in Paris. Im Mittelpunkt des Forschungsinteresses der 'Nagaokistas' steht

6 Japanischer Schriftsteller (1892–1927).

das letzte noch zu Lebzeiten veröffentlichte Buch Nagaokas: “[...] el libro que hasta ahora nadie ha podido descifrar” (Bellatin 2005a: 230).

Weitere ‘Zeugnisse’ des Realitätsgehaltes der ‘Biografie’ und gewissermaßen persuasive Strategien bilden einige spezifische Formen von Wissenschaftlichkeit. Nagaoka selbst habe demnach eine Reihe von Theorien entwickelt, etwa zum metaphysischen Wert der Sprache, zu chinesischen Ideogrammen, zur Fotografie oder auch zum Bild-Text-Verhältnis und zur Übersetzung, die unter Fachleuten breit rezipiert worden seien (Bellatin 2005a: 233). Auch der Verweis auf die vermeintliche Bekanntschaft mit anderen realen Autoren, die von Nagaoka beeinflusst wurden bzw. denen Nagaoka wesentliche Impulse verdankt, folgt dem Zweck, den Authentizitätsgehalt der Biografie zu steigern. So werden Junichiro Tanizaki, Ryunosuke Akutagawa, Marcel Proust, Juan Rulfo oder José María Arguedas gewissermaßen zu unfreiwilligen Komplizen und avancieren zum intellektuellen Beistand des Betrugs (Bellatin 2005a: 227).

Bellatin zelebriert mit *Shiki Nagaoka* das, was Ottmar Ette mit Bezug auf Max Aubs fiktive Künstlerbiografie *Jusep Torres Campalans* als “Frik-tion” (Ette 2001: 359), als Verschränkung eben von Diktion und Fiktion, bezeichnet.⁷ Überhaupt liegt der Vergleich mit Aubs *Jusep Torres Campalans* nahe. Nicht nur die Anekdoten um angebliche Bekanntschaften mit berühmten Künstlern bzw. Schriftstellern gleichen sich, auch die Idee des fiktiven Werkverzeichnisses taucht wieder auf.⁸

Das Werkverzeichnis wird durch eine dokumentarische Fotoreihe – bestehend aus 50 Bildern – ergänzt, die die mexikanische Fotografin Ximena Berecochea zusammengetragen hat. Sie war auch für die “ikonographische Wiederherstellung” dieser Fotos verantwortlich, wie es in einer Randnotiz des Werkverzeichnisses heißt (Bellatin 2005a: 235). Die einzelnen Bilder formen sich zu einem (in Wirklichkeit allerdings willkür-

⁷ Auch die Tatsache, dass Ette Aubs Roman als “[...] (fast) perfekte Täuschung [...]” (Ette 2001: 359) bezeichnet, legt eine In-Bezug-Setzung der beiden Werke nahe. Ette spricht schließlich vom “Erreichen eines Realitätseffektes (effet du réel) und damit einer Täuschung; durch dieses Fingieren wird auf einer höheren Ebene eine erst durch die Täuschung hervortretende Wahrheit sichtbar” (Ette 2001: 359).

⁸ Das vermeintliche Tagebuch Nagaokas findet zudem seine Entsprechung im ebenfalls fingierten “Cuaderno Verde” von Jusep Torres Campalans, das Bestandteil der von Aub erdachten Künstlerbiografie ist. Vicente Rojo hat das “Cuaderno Verde” 2007 erstaunlicherweise separat herausgegeben. In dieser “obra aforística” (Aub 2007: 19) findet sich der sprechende Satz: “Arte: convertir la verdad en mentira, para que no deje de ser verdad” (Aub 2007: 115).

lich zusammengestellten) Potpourri vermeintlicher persönlicher Gegenstände und Erinnerungsstücke Nagaokas. Sie sind detailliert untertitelt, etwa: “Aparato que utilizaba Shiki Nagaoka para escribir sin ser molestado por su nariz” (Bellatin 2005a: 258).

Standbilder, Stilleben und ‘short cuts’ – in diesem Fall handelt es sich um Fotos – werden hier zu Bestandteilen eines trugbildlichen “apéndice”, im doppelten spielerischen Wortsinn versteht sich: Es handelt sich um einen angehängten deformierten Bildkörper. Die Fotos sind ihrer referenziellen, beweisführenden Funktion enthoben und funktionieren damit in der Zusammenschau als intermediale ‘mise en abyme’ des Gesamtunternehmens *Shiki Nagaoka*. So heißt es schließlich in der Untertitelung eines Fotos aus dem Werkverzeichnis, auf dem der Protagonist mit ausradierter Nase zu sehen ist: “Fotografía de Shiki Nagaoka manipulada por su hermana, Etsuko, con el fin de evitar que el autor fuera considerado un personaje de ficción” (Bellatin 2005a: 253).

Der deformierte Bildkörper verweist außerdem auf den metatextuellen Kommentar des letzten, angeblich nicht zu entschlüsselnden Werkes von Nagaoka, dessen Geheimnis schließlich doch gelüftet wird: “Cuando la hermana le preguntó de qué trataba, el escritor dijo que era un bello ensayo sobre las relaciones entre la escritura y los defectos físicos, y sobre cómo la literatura que de allí surge debe distanciarse de la realidad apelando al lenguaje, en este caso al no-lenguaje” (Bellatin 2005a: 232). Text und Bild gehen über die In-Bezug-Setzung von Deformation und Simulation also eine besondere Verbindung ein, indem sie wechselseitig aufeinander verweisen in der Konzeption einer trug- und körperbildlichen Poetik. Die Spezifik eines ästhetischen Schreibens findet sich hier um die Dialektik von Körperbild und Bildkörper ergänzt.

Der Bezug zu *Flores* ist offensichtlich: Textuelle, bildliche und körperliche Deformationen sind Aspekte eines simulakren und körperlichen Schreibens, das zum Ausgangspunkt der spielerischen Verkehrung von Realität und Fiktion wird. Die Folge ist in beiden Romanen eine Sensibilisierung auf der Rezeptionsebene: War in *Flores* eine ‘visuelle Lektüre’ gefordert – es galt, die subversive ‘Performance’ des Textes zu beobachten, Standbilder, Stilleben und ‘short cuts’ als Trugbilder zu enttarnen –, so appelliert *Shiki Nagaoka*, mit derselben Zielsetzung, an ein ‘lesendes Sehen’, vor allem im Hinblick auf den Fotoanhang. Eine derartige Verlagerung von inhaltlichen zu formalen Aspekten, von Ereignis- zu Wahrnehmungsmomenten geht ganz offensichtlich mit einer Desensibilisierung

auf der Produktionsebene einher. Beide Texte, *Flores* allerdings stärker als *Shiki Nagaoka*, zeichnen ihre Protagonisten mit wenig psychologischem Tiefgang, sie sind willenlose Figuren, die lediglich den Regieanweisungen Bellatins Folge leisten.

3. Vorzeichen einer ästhetischen Poetik: *Farabeuf* von Salvador Elizondo

Trotz der unbestritten innovativen Ausrichtung der Romane von Bellatin soll abschließend, und lediglich andeutungsweise, die Brücke zu Salvador Elizondo geschlagen werden, einem der wenigen Vorläufer, die man möglicherweise zu Bellatins Werk finden kann.⁹

In einem Interview, das Karl Hölz im Jahre 1995 mit Elizondo führte, äußert dieser sich folgendermaßen über seinen wohl bekanntesten Roman *Farabeuf*, den er im Jahre 1965 in Mexiko veröffentlichte: “Todo lo que pasa en este libro pasa a partir de la visión de la fotografía. Esa fotografía forma parte del texto y es legible en tanto que ideograma, o sea como la representación escrita de una idea; en resumidas cuentas: una palabra” (Hölz 1995: 122). Elizondo bezieht sich hier auf das Foto, das Georges Bataille in seinem Buch *Les larmes d'Eros* (1961) unterbringt. Darauf ist der Vollzug einer chinesischen Foltermethode zu sehen, das sogenannte Leng-Tsché, bei der das Opfer bei lebendigem Leib in hundert Stücke zerteilt wird. Wenn Elizondo das Foto des verstümmelten Körpers gewissermaßen als bildlichen Textanhang, als wörtliche – und zugleich brutal anmutende – Verlängerung seines ebenfalls durchweg fragmentierten Romans bezeichnet, dann gibt er einen doppelten Hinweis auf seine Poetik: Bild und Text gleichen sich nicht nur strukturell, sie arbeiten auch gemeinsam daran, ihre eigene Repräsentationsfunktion zu unterlaufen.

Hier deuten sich ähnliche Ausgangspunkte und zugleich ähnliche Resultate des trug- und körperbildlichen Schreibens bei Elizondo und Bellatin an: Sprache und Bilder werden in ihrer referenziellen Funktion

⁹ Diana Palaversich weist in ihrem bereits erwähnten Aufsatz auf eine Entsprechung der Poetiken Elizondos und Bellatins hin: “La excepción en este tratamiento del cuerpo como algo dado en la narrativa latinoamericana que precede a Bellatin se encuentra en *Farabeuf* [...] de Salvador Elizondo [...]” (Palaversich 2003: 36). Dennoch bleibt hier die Verbindung zwischen körperbildlichem und trugbildlichem Schreiben unberücksichtigt.

hinterfragt, bisweilen sogar aus ihr entlassen. Damit einher geht das Spiel um Realität und Fiktion, Form und Inhalt, Ereignis- und Wahrnehmungsmomente, Standbilder, Stilleben und 'short cuts'. Es entstehen Text- und Bildobjekte einer bisweilen hermetisch geschlossenen, in jedem Fall aber manisch arbeitenden 'Text- und Bildmaschinerie'.

4. Fazit: Kurzer Ausblick auf die Kehrseite einer ästhetischen Poetik

Im Rahmen der Spurensuche nach den Charakteristika lateinamerikanischer Literaturen des 21. Jahrhunderts weisen sich die Romane Mario Bellatins als Vollzüge einer ästhetischen Poetik aus, die sich gerade im Spannungsfeld zwischen Körperlichem und Simulakrum, Sichtbarem und Unsichtbarem und schließlich auch zwischen Sagbarem und Unsagbarem herstellt.

Zumindest im Rahmen der im vorliegenden Buch behandelten Autorinnen und Autoren befindet Bellatin sich 'in guter Gesellschaft': Auch Tomás González, Claudia Hernández, Guadalupe Nettel und Lina Meruane fokussieren in ihren Texten Körperliches, bisweilen auch das Abjekte, welches Grenzerfahrungen markiert und hierbei häufig erst vor der Folie des Abwesenden, des Ambivalenten oder auch Digressiven Kontur gewinnt. Auffällig ist also erstens eine Tendenz zur Konstruktion von sinnlich Wahrnehmbarem in der lateinamerikanischen Literatur des 21. Jahrhunderts. Auffällig ist zweitens, dass sinnliche Wahrnehmbarkeit sich oftmals erst über einen tendenziell 'unsinnlichen', eben nicht unmittelbar wahrnehmbaren Gegenpart im Text konstituiert.

Für die hier untersuchten Romane von Mario Bellatin heißt dies, dass der Vollzug einer ästhetischen Poetik erst in der Grenzüberschreitung zur Anaisthetisierung¹⁰ erfüllt ist. Sensibilisierung geht mit Desensibilisierung einher, Sichtbares mit Unsichtbarem, Sagbares mit Unsagbarem. In dieser grenzüberschreitenden Bewegung zeigt sich schließlich ein wesentlicher Aspekt der Poetik Bellatins, der auch scheinbar unbewegte Momente von Standbildern, Stilleben und 'short cuts' letztlich als Elemente eines bewegten und vollzugsorientierten Schreibens ausweist: Eine wichtige Funk-

10 Wolfgang Welsch definiert diesen Begriff folgendermaßen: "Anästhetik meint jenen Zustand, wo die Elementarbedingung des Ästhetischen – die Empfindungsfähigkeit – aufgehoben ist" (Welsch 2003: 10). Stephanie Fleischmann verwendet in ihrer Analyse des Romans *Los caballitos del diablo* von Tomás González in diesem Band den Begriff der 'Alexithymie'.

tionsweise der Texte Bellatins liegt darin, dass sie ihre Baupläne im kreativen Prozess allererst hervorbringen. In *Underwood portátil. Modelo 1915*¹¹ kommt Bellatin zu folgendem Schluss: “Quise ver aparecer una serie de objetos y situaciones que fueran encontrando, durante el proceso de creación, sus propias reglas de juego” (Bellatin 2005b: 506).

Literaturverzeichnis

- AUB, Max (1958): *Jusep Torres Campalans*. México: Tezontle.
- (2007): *Cuaderno verde de Jusep Torres Campalans*. Auswahl und einleitende Bemerkung von Vicente Rojo. Barcelona: Sirpus, Colección Benteveo 8.
- BATAILLE, Georges (1971): *Les larmes d'Eros*. Paris: Pauvert.
- BELLATIN, Mario (2003): *Escritores duplicados / Doubles d'écrivains. Narradores mexicanos en París. Narrateurs mexicains à Paris*. Paris: Instituto Cultural de México en Paris.
- (2004): *Flores*. Barcelona: Anagrama.
- (2005a): *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción*. In: Ders.: *Obra reunida*. México: Santillana, 213–271.
- (2005b): *Underwood portátil. Modelo 1915*. In: Ders.: *Obra reunida*. México: Santillana, 499–522.
- (2005c): *Jacobo el mutante*. In: Ders.: *Obra reunida*. México: Santillana, 273–305.
- DELEUZE, Gilles (1968): *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.
- ELIZONDO, Salvador (2006): *Farabeuf*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ETTE, Ottmar (2001): *Literaturen in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Lateinamerika*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- HÖLZ, Karl (1995): “Entrevista con Salvador Elizondo”. In: *Revista Iberoamericana* 19, 121–126.
- KLETTKE, Cornelia (2001): *Simulakrum Schrift. Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation bei Valéry, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Giudice, De Carlo*. München: Wilhelm Fink.
- KRÄMER, Sybille (2004): “Was haben Performativität und Medialität miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der Aisthetisierung gründende Konzeption des Performativen”. In: Dies. (Hg.): *Performativität und Medialität*. München: Wilhelm Fink, 13–32.
- PALAUERSICH, Diana (2003): “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin”. In: *Chasqui Revista de Literatura Latinoamericana* 32, 25–38.
- SEEL, Martin (2003): *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2007): *Die Macht des Erscheinens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

11 In dem im Jahre 2005 veröffentlichten Text *Underwood portátil. Modelo 1915* nimmt Bellatin eine kritische Lektüre seiner bis dato erschienenen Romane vor.

VOLPI, Jorge (2003): "Epílogo: 'Mario el mutante'". In: Bellatin, Mario (Hg.): *Escritores duplicados / Doubles d'écrivains. Narradores mexicanos en París. Narrateurs mexicains à Paris*. Paris: Instituto Cultural de México en Paris, 214–226.

WELSCH, Wolfgang (2003): *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam.

III.

Ab/Spaltungen

Emotionales Aussteigen: Tomás González' *Los caballitos del diablo* und die diabolische Abschottung der Sensibilität

Stephanie Fleischmann

[...] no dejaba de resonarle en la cabeza una misma melodía, “soy enterrador y vengo a enterrar mi corazón y vengo... soy...”

Tomás González, *Los caballitos del diablo* (2006: 33)

***Los caballitos del diablo* und Tomás González' Familienromane**

Tomás González' *Los caballitos del diablo* (2006, erstmals 2003) lässt sich im Kontext der Romane *Primero estaba el mar* (1983) und *La historia de Horacio* (2000) als Teil einer Trilogie lesen,¹ die im Kolumbien der 1960er und 1970er Jahre situiert ist und einer fiktionalisierten Familienaufstellung gleicht.² Jeder dieser Romane stellt eine Figur ins Zentrum, hinter der sich eine reale Gestalt aus González' Familienkreis ausmachen lässt, und erzählt ihr Schicksal in einem auseinanderbrechenden familiären Beziehungssystem. Dieses wird in unzähligen kleinen Geschichten als digressives Beiwerk miterzählt, sodass die Hauptgeschichte des einen Romans als Randgeschichte eines anderen wiederkehrt. Auf diese Weise enthalten die Romane einander und komplementieren sich gleichzeitig (González 2008a); sie bilden ein großes intertextuelles Gewebe, ein Patchwork aus vielfältigen Perspektiven, deren Wahrheiten sich gegenseitig in einer Schwebe der Relativität halten. Eine zentrale Rolle spielen darin die gewaltsamen Tode zweier der drei Brüder des Autors, die das Familienleben nachhaltig erschüttert haben und von González als Motor seines Schrei-

¹ Im Entstehungsprozess war dies zunächst nicht intendiert (Tomás González 2008a).

² Auch andere Erzähltexte von Tomás González befassen sich mit der Familiengeschichte im weiteren Sinne, so der Roman *Para antes del olvido* (1987), der auf den Tagebüchern seines Großvaters basiert und einen Bogen vom Europa des Ersten Weltkriegs bis ins Antioquia der 1970er Jahre schlägt.

bens identifiziert wurden.³ Sie werden in Gestalt von J. und Emiliano fiktionalisiert. Sich selbst jedoch zeichnet Tomás González – maskiert als jüngsten Bruder David, einen Künstler und Globetrotter – in diese ‘Familien-Wimmelbücher’ immer nur als eine von vielen Randfiguren ein, wobei David aus der Fremdperspektive anderer Figuren beschrieben und dabei tendenziell fehlrepräsentiert und verkannt wird. Für aufmerksame Leser wird diese Figur zum verborgenen Chronisten der erzählten Welt, der durch die Simulation des verkennenden Blicks der anderen seine eigene Subjektivität zum Verschwinden bringt. So scheint der mögliche autobiografische Mittelpunkt der ‘Aufstellung’ zu entgleiten, sich durch die Ambiguität aller Blickpunkte zu ersetzen und zu entleeren:

[...] aparecía un rato en un sitio y antes de que quienes lo acogieran pudieran siquiera darse cuenta de que habían empezado a sentir como un peso su presencia, [...] se había ido a alojar donde otro amigo. Eso lo hacía aparecer flotante, indefinible, más espíritu que cuerpo, alguien que casi había borrado los límites que lo separaban del trasfondo vacío de la vida. (González 2006: 90)

Diese Struktur der Verkennung wird in *Los caballitos del diablo* zum Bestandteil einer umfassenderen Semantik der Gefühlskälte und Empathieverweigerung. Für den Bruder David und die anderen Figuren hat die Hauptfigur dieses Romans, hinter der sich der zweitälteste von González’ Brüdern verbirgt, in erster Linie Verachtung übrig. Der Protagonist wird immer nur als “él” bezeichnet, bzw. durch formelhaft wiederholte Relativsätze wie “el que se pierde entre las plantas” oder “el que vive tras sus muros” erkennbar gemacht, und diese Wesensdefinitionen fassen bereits seine Geschichte zusammen: Der Mann ersteht zu Beginn des Romans eine Finca oberhalb des Talkessels von Medellín und baut sie mit seiner Frau Pilar schrittweise zu einem paradiesischen Idyll aus, um sich in dessen üppiger Tropennatur zu verlieren – ein Vorgang, der einhergeht mit einer zunehmenden Isolation gegenüber Familie, Nachbarn und Freunden und schließlich in einem Mauerbau gipfelt, der die Abschottung gegen die Außenwelt besiegelt: das Medellín der 1970er Jahre, in dem ein Prozess der gesellschaftlichen Desintegration durch Drogenökonomie und Gewalt seinen Anfang nimmt, eine Entwicklung, die bekanntlich in den 1980er Jahren auf brutale Weise eskaliert. Damit steht der Roman unter anderem im Dialog mit der kolumbianischen Drogenkriegs- und *sicario*-Literatur der

3 Vgl. zum autobiografischen Gehalt der Romane u. a. González 2008a, González 2008b: 79, 85–86, Solano 2007, Schultze-Kraft 2008: 165–166.

1990er Jahre, die in der nüchternen Gewaltdarstellung und dem "Verlust eines ästhetisch normativen Pathos in Bezug auf Terror und Zerstörung von Leben" (Herlinghaus 2009: 6) eine eigene charakteristische Semantik der Kälte ausgebildet hat.⁴ Anders als dort jedoch wird in *Los caballitos del diablo* die gewaltsame Desintegration der Medelliner Gesellschaft als ein Außen erzählt, das nur in Form von Andeutungen in Dialogfragmenten und 'symptomatischen' Funden in die Erzählung des zuwuchernden Gartenparadieses eindringt. In der beschreibenden Erzählerrede wird das ameisenhafte Leben im Talkessel der Stadt auf eine minimalistische Skizze reduziert, die in variationsarmen Wiederholungen immer wieder in den Roman eingestreut wird: "Bajo el humero brillante se movían en la ciudad, abajo, las letras de cambio, las deudas, los cobros. En los cafés la gente hablaba de cheques devueltos, beneficios, porcentajes. Se movían los buses. Los vendedores de mangos tasajeaban, frenéticos, los mangos" (González 2006: 12). Mittels dieser Technik wird eine eigentümliche Raum-Zeit-Struktur entworfen: Das gesellschaftshistorische Geschehen ("abajo") wird in einem immer gleichen Zirkulieren in eine 'Äquidistanz' gerückt, während sich die Erzählung vordergründig dem Ausgestaltungsprozess der Privatwelt der Paradiesfinca ("arriba") widmet. Die Hauptgeschichte wird so zu einer Art Ekphrasis – zur Beschreibung eines fiktiven Gartenkunstwerks, wobei die Erzählung seines Entstehens im Grunde genommen auf die Stilllegung im bildhaften Objektarrangement zusteuert und damit Erwartungen an Entwicklung und Ereignis auf der Ebene der 'histoire' unterläuft: "De modo que podían permanecer semanas en sus cuatro cuadras sin ver a nadie, muchas veces sin cruzar ni una vez la línea de aquel tosco cuadro de espesura que el erizado entrevero de la rosa, siempre florecida, encerraba en el flanco de la cordillera" (González 2006: 115). Der Mauerbau wird hier zum letzten Akt der Beschränkung, einer Rahmung des Gartenkunstwerks.

Während der Protagonist sich zunehmend auf die ästhetische Eigenwelt seiner Finca fixiert, reduziert er den zwischenmenschlichen Kontakt mit dem Außen/Unten auf ein notwendiges Minimum im Rahmen von Geschäftsbeziehungen und Arbeitsleistungen, um deren Willen er immer weniger Personen Einlass in die Finca gewährt. Von nüchternem Interes-

4 Als bekanntester Roman kann hier Fernando Vallejos *La virgen de los sicarios* (1994) gelten. Zur *sicario*-Literatur entstand in den letzten 15 Jahren eine Vielzahl wissenschaftlicher Artikel, zusammenfassend sei hier auf die Monografie von Jácome 2009 verwiesen.

senskalkül ist auch die Beziehung zu seinen Brüdern J. und Emiliano, seinem Anwalt Ariel und seinem Cousin Ángel geprägt – Figuren, die ihrerseits in einer Art selbstzerstörerischem Dauerrausch dahintreiben, der als ein Komplementärphänomen zu ‘seiner’ Kälte lesbar wird und gleichermaßen auf einen Verlust des emotionalen Gleichgewichts und einen Verzicht auf Verantwortung verweist. Gegen ihre alkoholisierte Rührseligkeit, ihre Exzesse und Eskalationen wappnet ‘er’ sich durch die Vermeidung von Gefühlsbeziehungen und kommentiert ihre Kontrollverluste mit Abneigung: “Exacerban sus emociones como un bobo rascándose una piquiña en el culo, y así no se aburren tanto mientras les cuelga la baba, maldita sea” (González 2006: 130). Emiliano und J. sterben im Verlauf der Erzählung eines gewaltsamen Todes, während sich der namenlose Protagonist hinter seine stacheligen Rosenwälle zurückzieht – sein emotionales Aussteigen bekommt damit die Bedeutung einer Überlebensstrategie, während sich die Toten in den Straßengräben häufen.

Der Gartenbau als Projekt der zivilisatorischen Regression und die Unumkehrbarkeit der Schuld

Die mühselige Arbeit des Protagonisten an seinem Garten stellt einen Versuch dar, sich eine autarke Gegenwelt zu einer immer chaotischeren, enthemmten Wirklichkeit zu schaffen. Als Rückzugsort der Privilegierten ist die Raumfigur der Finca Träger eines unmittelbaren soziohistorischen Bedeutungsgehalts: Hier erzählt der Roman, wie der Aussteigertraum der 1970er Jahre in die unmittelbare Nachbarschaft mit den Luxuslandgütern des Drogenbooms der 1980er Jahre gerät. Zum anderen eröffnet sich mit der Raumfigur eine mythische Bedeutungsebene, die die Schöpfungsgeschichte und den biblischen Paradies-Mythos aktiviert – und damit eine lange literarische Tradition, in der der Garten zum Sinnbild von Unschuld und Sündenfall, zum Sehnsuchtsort einer Rückkehr hinter den Punkt des Schuldigwerdens ausgestaltet wird. Prägend für die Bedeutungsstruktur der Erzählung ist dabei die Architektur des Ein- und Ausschlusses, den der ‘Garten’ (span. ‘huerto’, lat. ‘hortus’) impliziert und in seiner Herkunftsbedeutung noch in sich trägt (indogermanisch “*ghortos” “Umzäunung, Hürde, Eingehegtes”). In einer konnotativen Unentschiedenheit zwischen Ursprünglichkeitsrefugium und kultiviertem Terrain, das einer gefährlichen, verschlingenden Natur abgerungen wird, tritt die Gartenbeschreibung in

Los caballitos del diablo in eine Bedeutungsbeziehung zu Geschichten der Kolonialisierung. Die gefräßige Tropenvegetation, in der sich der Mann mit der Machete verliert, ruft Erzählungen über die 'Wohnbarmachung' des Urwalds auf, wie Horacio Quirogas *Cuentos de la selva* (1918), insbesondere die bekannte Geschichte "El hombre muerto". Während dort ein ebenso namenloser, archetypischer Mann mit seiner Machete und einem Stück Stacheldraht in einem mühseligen Einzelkampf die Grenze seines kultivierten Landes gegen eine Invasion durch die Urwaldnatur verteidigt, wird hier, bei Tomás González, diese Motivtradition umcodiert: Der Mann mit seiner Machete befindet sich in unmittelbarer Nachbarschaft zur Millionenmetropole Medellín und braucht den Zaun, um sich, einem zivilisationsgeschichtlichen Regressionswunsch folgend, vom selbstgeschaffenen 'Ur'-Wald verschlucken zu lassen. Im Verlauf dieses Prozesses gleicht er dabei immer mehr einem Affen. Damit evoziert *Los caballitos del diablo* ein zentrales Narrativ der magisch-realistischen Tradition: das der mythischen Wiederholung der Menschheitsgeschichte in hundertjähriger Einsamkeit am zivilisatorischen Rand, bzw. das der Zeitreise zu den Ursprüngen. In der Beschreibung einer sinnlichen Tropennatur werden diese literarischen Textwelten und die Differenzbedeutungen ihrer 'verheißenden' Versprechungen, die in Raum-Zeit-Figuren eines 'Am Anfang', 'Tief innen' oder 'Vor langer Zeit' impliziert sind, zwar ins Spiel gebracht, jedoch ständig irritiert und semantisch verkehrt: Denn die ästhetische Hingabe an das exotische Paradies wird hier zum Akt der Kaltherzigkeit und der sozialen Ausbettung, begleitet von einem Diskurs der Aversion gegen die Menschheit, den 'er' innerlich führt:

Y todo lo han ensuciado, todo lo han envilecido. Se cagaron en los ríos. [...] Los que fueron hechos a imagen y semejanza de Dios y creyeron que podían ser como dioses sólo supieron crear ratas enormes. A veces, cuando caen en las trampas, hay que acabarlas de matar a machetazos. (González 2006: 141)

Der 'Urwaldgarten' impliziert hier eine Verweigerungshaltung gegenüber einer modernen kolumbianischen Realität, die in globale ökonomische, soziale und politische Zusammenhänge verflochten ist. Tomás González versteht seine Romane entsprechend als "novelas urbanas", "de gente urbana, más urbana que nadie" (González 2008b: 91). Zeichen dieser Verflechtung und Urbanität durchsetzen die Romanwelt und dringen in das Refugium ein, so in Form der aus der *sicario*-Literatur bekannten Symbol-

welt, die auf die globalisierte Drogenökonomie verweist,⁵ der ameisenhaften Hintergrundpräsenz der Finanzmärkte und des Flugverkehrs, der ständig den Himmel über der Paradiesfinca kreuzt.

Somit steht *Los caballitos del diablo* auch in einer langen Erzähltradition, in der Enklaven als Inseln des Überlebens in einer Welt des Niedergangs erschaffen werden: Erzählungen über die Arche Noah, Oasen, Festungen und utopische Städte. Eine Vereindeutigung in Richtung Dystopie oder Utopie findet hier bis zuletzt nicht statt. Vielmehr oszilliert der erzählte Garten zwischen paradiesischer Fülle und einem bedrohlichen Wuchern, das eine Art Heimsuchung durch das Abjekte impliziert, zwischen idyllischer Selbstgenügsamkeit und einem beunruhigenden Prozess der inneren Selbstzersetzung. Von Anfang an entsteht die Finca auf schuldigem Terrain: Sie wird in den ersten Kapiteln der verderbten Figur Aníbal, einem Kriminellen und Päderasten, unter fragwürdigen Bedingungen abgerungen – gegen den Willen seiner alten Mutter, die auf Betreiben des Protagonisten in ein Altersheim verfrachtet und kurze Zeit später beerdigt wird, zusammengefasst in einem von 'ihm' spendierten, zu kleinen Sarg. Ein ständiges 'Einsickern' der Realität von Verderben und Tod, auf deren Ausschluss sich das Paradiesprojekt fixiert, unterläuft so die Abschottung im Schoß der Natur und verwandelt den Garten immer wieder in ein groteskes und paranoides Universum: Beim Umgraben der Erde werden Totenschädel zu Tage gefördert, Leichenteile verstreuen sich nach einem Flugzeugabsturz in den Bäumen, der massive Wurmbefall des Obstes wird mit chemischen Vernichtungsmitteln exterminiert, und die großen Früchte der Bäume bei der Abfallgrube fallen wie menschliche Körper zu Boden.

Der Dialog mit der Kältesemantik des Barock: Kompensatorische Anhäufung und ästhetische Überproduktion, Illusionismus und 'Untiefe'

In diesen Bildern führt der Roman einen Dialog mit der Kälte-Erfahrung des Barock (vgl. dazu Werner 2006: 33–34): mit dem barocken Wissen um die Gnadenferne der Schöpfung und die Verkommenheit von Natur

5 So z. B. in Form eines riesigen amerikanischen Kühlschranks, den die Nachbarsfamilie anliefern lässt – das typische Geschenk des *sicario* an seine Mutter – sowie des 'mafiösen' Habitus der Nachbarsjungen, zu dem u. a. eine exzessive Festkultur und das Tragen von Goldkettchen mit Kreuzen gehört (González 2006: 85, 105).

und Kreatur, dem Bewusstsein, in einer Welt zu leben, die dem Abgrund entgegentreibt. Als barock kann auch die Tendenz zur kompensatorischen Akkumulation, zur ästhetischen Überproduktion und Sammelleidenschaft gelten – auf der Beschreibungsebene in der kontinuierlichen Aufzählung von Pflanzen- und Tiernamen mit ihren lateinischen Bezeichnungen, auf der Handlungsebene in der schrittweisen Ausgestaltung der Finca zu einer Art Wunderkammer (Schultze-Kraft 2008: 168): Der Protagonist schafft sich eine Privatsammlung, die an die Kuriositätenkabinette der frühen Neuzeit erinnert, und verwandelt damit seine Finca in einen Ausstellungsraum musealisierter Objekte, darunter Sextanten, Knochen von stummen Hunden, astronomische Gerätschaften, präkolumbischer Schmuck und ein Mönchsskelett. Hier spiegelt sich die Idee, die Welt in ihrer Diversität vollständig in einen kontrollierbaren, abgeschotteten Raum hinein zu holen und damit eine "Heterotopie der Zeit" zu kreieren, in der sich, gemäß Michel Foucault, der Wunsch niederschlägt, "gleichsam ein allgemeines Archiv aufzubauen, alle Zeiten, Formen und Geschmacksrichtungen an einem Ort einzuschließen, [...] und auf diese Weise unablässig die Zeit an einem Ort zu akkumulieren, der sich selbst nicht bewegt" (Foucault [1967] 2006: 325). Das dem Roman vorangestellte Zitat aus Daniel Defoes *Robinson Crusoe* weist den Weg in diese Deutungsrichtung: "A esta empalizada o fortaleza llevé, con trabajos infinitos, todas mis riquezas" (González 2006: 7). Dieses Robinson'sche Archiv erinnert gleichzeitig in seinem künstlich arrangierten Stil von 'Natürlichkeit', 'Exotik' und 'Antiquität' an postmoderne Wohnformen. Daneben ist der Roman mit diversen anderen Bilderwelten von hohem Wiedererkennungswert beladen, die das entstehende Gesamtkunstwerk zu einer Stilmischung werden und in Momenten der Überfrachtung zum 'Camp' driften lassen.⁶

Während die beschreibende Erzählung den Garten als Bild entstehen lässt, das sich mit Details füllt, wird die Bildkreation durch die künstlerische Tätigkeit der Figuren auf der Ebene der Handlung verdoppelt: Die Haupt-

6 So werden in der Beschreibung der überbordenden Fülle der Vorratskammern Ali Babas Höhle und das Schlaraffenland, an anderen Stellen die Bilderwelten von *Alice im Wunderland* evoziert: Die ständig mit den Katzen sprechende und Katzen herumtragende, immer lächelnde Frau des Mannes, Pilar, wird so gleichermaßen zum Wunderlandbewohner (zur 'Grinsekatze') wie das durch den Garten hoppelnde weiße Riesenkaninchen. Als 'Camp'-Inszenierung kann auch das Kapitel 17 gelesen werden, das den eigentlich einsamen, anonymen Tod der Mutter Aníbal im Altersheim ganz in ein barockes Gewölbe-Gemälde transformiert, auf dem wolkenumgebene Engelschöre den Aufstieg zu einer Empore des göttlichen Lichts begleiten (González 2006: 31).

tätigkeit Pilars besteht darin, die Pflanzen- und Tierwelt des abgeschotteten Raums wie auch sich selbst und ihren Mann auf die Mauern zu malen und in Teppichen oder in Mosaiken nachzubilden. Die Randfiguren kommentieren mehrmals die unheimliche, täuschende Perfektion dieser illusionistischen Kunst. Da die selbstgeschaffene Realität zu einem Kunstwerk geworden ist bzw. die erzählte Welt zum Bild strebt und die Kunstwerke diese nachahmen, kommt es zu einer Art Kurzschluss von Bilderwelt und Realitätsraum bzw. einer 'mise en abyme' (die als Abbildungs- oder Erzähltechnik ihrerseits mit dem barocken Vanitas-Motiv eng verknüpft ist):

En el zócalo de la casa de abajo pintó golondrinas y nubes sobre un cielo de un azul tan intenso y sólido que parecían incrustadas en el aire. Y en uno de los cuartos montó un telar, donde pensaba reproducir esa misma casa con la ventana del telar abierta, donde ella, de espaldas, trabajaría el tema de la casa en el tapiz. (González 2006: 41)

Die abschließende Bemalung der Innenseite der Umgebungsmauer mit Elementen der Gartenwelt folgt dem Wunsch, diese als Grenze und Ort der Konfrontation mit einem Anderen optisch zum Verschwinden zu bringen: "El muro había desfondado el espacio hacia adentro, multiplicándolo. Tras la fuente donde noche y día escupían agua los sapos de piedra, agua que tenía ahora, como todo, una nueva resonancia, Pilar pintó en el muro nuevos lotos, sapos y libélulas" (González 2006: 124–125). Die Vervielfältigung durch den Spiegel der Mimesis und die Eliminierung eines externen Bezugspunktes lässt die Enklave des Gartens bodenlos und ihr (durch die mythischen Intertextualitäten evoziertes) Transzendenz- oder Tiefenversprechen zu einer kulissenhaften Illusion werden. Die Kälte-Semantik ist gekoppelt an eine Struktur der 'Untiefe'⁷ und leeren Immanenz, an die Selbstbezüglichkeit der Zeichenproduktion und -häufung. Das Finca-Projekt beinhaltet eine Reduktion des Emotionalen auf das Ästhetische, bzw. eine Ästhetisierung des Daseins ("Todo muy lindo y de muy buen gusto" [González 2006: 30]) und geht mit der Privatisierung des Genusses einher: So legt 'er' einen Teil der Gartenanlage daraufhin aus, dass sie nur von einem perspektivischen Einzelpunkt, von seinem Zimmerbalkon aus als Bildarrangement erkennbar ist (González 2006: 69). Die selbstbezogene Zeichenwelt des Gartens impliziert den Verzicht auf eine symbolische Verhandlung der Außenrealität und eine ethische Abkopplung gegenüber ihren menschlichen 'Umständen'. Die mehrfachen Grabschändungen und die Verwandlungen menschlicher

7 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Susanne Klengel in diesem Band.

Reste in Teile der Kuriositätensammlung werden dabei zu Zeichen, die auf das Scheitern einer Konfliktlösung in Bezug auf Tod und Verlust verweisen, bzw. auf eine Verschiebung hin zu einer fetischartigen Ersatzobjektwelt.

Somatisierungen, alexithymische Erzählstrukturen und das Fehlen des archimedischen Punktes des Verstehens

Die Erzählstruktur des Romans operiert dabei strategisch mit den Mechanismen von Abwehr und Verdrängung, Schuld und Wiederkehr: Die Erzählung scheint das eigentlich Wichtige nicht zu elaborieren (Wie genau kommen 'seine' Brüder ums Leben und welche emotionale Bedeutung hat ihr Tod? Trifft ihn eine Schuld, wie manche Figuren andeuten? Wie kommt es, dass man 'ihm' vorwirft, er bereichere sich auf ihre Kosten?) und verschiebt stattdessen ihren Fokus auf das 'Schöne'. Sie wird so selbst zu einem Abwehrvorgang und lädt den Leser mit der betörenden Beschreibung des Gartens der Sinne immer wieder zur Komplizenschaft ein. In dieser Verschiebung wird in der Geschichte eine Art 'Schatten-erzählung' produziert, der eine adäquate symbolische Realisierung verwehrt wird, die jedoch auf der Ebene des Körperlich-Symptomatischen den Roman durchsetzt: Denn gemeinsam mit der Ausgestaltung der Finca erzählt der Roman die Geschichte einer psychosomatischen Pathogenese.

In der Verknüpfung emotionaler Kälte, der Suggestion einer 'unzulänglichen' Erzählung und der Hervorbringung einer körperlichen Symptomsprache stellt González' Roman Zusammenhänge her, die an das psychologische Konstrukt der Alexithymie erinnern. Dieses lässt sich als eine Art "Experten-Metanarration" über emotionale Mangelerscheinungen verstehen, die erstmals in den 1970er Jahren formuliert wurde und seitdem auf dem Feld der Psychologie enorm an Bedeutung gewann (Greco 2001). Das Konstrukt wird dabei als charakteristisch für die Spätmoderne, und das von ihm erfasste Phänomen als eine Art "culture bound syndrom" lesbar.⁸ In ihm finden sich Zusammenhänge über eine gefühlsarme 'Seins-Form' formuliert, die auch von der Literatur als implizites kulturelles Wissen hergestellt, erfahrbar gemacht und reflektiert werden.⁹

⁸ Vgl. Greco 2000: 268 und 2001: 471, 473, 478.

⁹ Diese Zusammenhänge untersuche ich derzeit in einem umfangreicheren Post-Doc-Forschungsprojekt, das sich mit den Verknüpfungen von emotionalen Bedeutungsstrukturen und Raumstrukturen in neueren lateinamerikanischen Erzähltexten aus-

Ein Alexithymiker ist für die psychologische Fachwelt eine Person, die ein Defizit von Emotionen aufweist, bzw. ein Defizit, diese wahrzunehmen und zu verbalisieren (α -“kein”, λέξις-“Wort”, θυμός-“Herz, Leidenschaft, Empfindung”). Die mangelhafte Mentalisierung und Symbolisierung von Gefühl geht dabei mit sozialen Bindungsstörungen und mit körperlichen Krankheitsprozessen einher, die als psychosomatisch verstanden werden: Seine Befindlichkeit ist dem Alexithymiker nur in körperlicher Form greifbar, die physische Symptomatik wird als Folge des unmöglichen Zeichenbezugs zu einem (gemäß den überlieferten kulturellen Erwartungen und Subjektvorstellungen postulierten) ‘Innenleben’ gedeutet. Somatisierungen sind in *Los caballitos del diablo* – und wohl auch in vielen anderen lateinamerikanischen Erzähltexten der letzten Jahre – ein zentrales Element der Bedeutungsproduktion: Das Körperliche wird zu einem indexikalischen Zeichenträger, der sich als krude externe Tatsache (jenseits der interpretativen Fähigkeiten von Erzählern oder Figuren) seinen Raum verschafft und dabei auf eine Art emotionale Symbolisierungsstörung verweist, also auf etwas, das sich für den Leser als Leerstelle oder unformulierte Beziehung konstituiert. “Er, der sich zwischen den Bäumen verliert” bildet mit dem Fortschreiten des Abschottungsprozesses alle möglichen physischen Beschwerden aus; Detailinformationen zu übermäßiger Magensaftproduktion und Magengeschwüren, erbrochener Galle, blutigem Stuhlgang und operativ gekappten Nerven beginnen sich in die Erzählung zu mischen. Diese ‘Organsprache’, die gleichermaßen auf die Wiederkehr des Außen im Inneren und des Inneren im Außen verweist, durchsetzt darüber hinaus die Naturbeschreibungen und erzählt dabei von einem parasitären Wachsen, das sich auf Kosten eines anderen, das erstickt wird, unkontrolliert ausbreitet.¹⁰ Es häufen sich Bilder von Strangulationen und Vampirismus und der zunehmend leichenblasse und abgemagerte Protagonist wird schließlich selbst mit Nosferatu verglichen. Die körperliche Symptomsprache erzählt so auch von der Unmöglichkeit einer Sättigung und verweist auf die pathologischen Implikationen eines ‘Gedeihens’, das parallel zum Untergang der anderen verläuft.

einandersetzt, im Rahmen des Internationalen Graduiertenkollegs ‘Entre Espacios’ am Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin.

10 Vgl. z. B. González 2006: 63–64: “Y una enredadera de hojas verdes aterciopeladas (*Philodendrum andreanum*) con forma de corazón, venas blancas y anverso velludo y purpúreo se trepó en el aguacate de la Florida con un vigor que parecía venir ininterrumpido desde los comienzos del mundo.”

Das Alexithymie-Konstrukt ist jedoch auch in struktureller und wirkungsästhetischer Hinsicht für die Analyse literarischer 'Kälte'-Phänomene von Interesse, da es eine Verbindung zwischen dem Mangel an Gefühlen und einem 'Fehlgehen' der Erzählung herstellt. Aus psychologischen Erfahrungsberichten geht hervor, dass der – sodann als alexithymisch eingestufte – Patient den Therapeuten frustriert, weil ihm die grundlegende Fähigkeit der Erzählung seines Inneren (als eine Art projizierter Tiefenraum) abgehe. Die 'Entdeckung' der Alexithymie geht also damit einher, dass bestimmte kulturelle Erwartungen an narrative Formen emotionaler Bedeutungsproduktionen enttäuscht werden.¹¹ Gemäß den Erfahrungen des Psychologen breite der Alexithymiker eine Menge an deskriptiven Details aus, ohne diese in ihrer emotionalen Bedeutsamkeit zu hierarchisieren und zu fokussieren. Er 'klebe' an externen Objekten, könne das Wesentliche nicht vom Belanglosen trennen und Erzählungen nicht ethisch bewerten (Greco 2000: 270). Es ließe sich behaupten, einige lateinamerikanische Erzähltexte der letzten Jahre simulieren ein solches 'Scheitern' der Erzählung bis zu einem gewissen Grad, indem sie erzählerisches Material ausbreiten, ohne es in seiner emotionalen und ethischen Relevanz zu gewichten.¹² Charakteristisch in dieser Hinsicht ist in *Los caballitos del diablo* die Tendenz zur ausufernden Beschreibung einer Objektwelt, der Hang zur Digression zum Nebensächlichen und die Verwischung eines emotionalen Mittelpunktes zugunsten eines diffusen Wechsels zwischen verschiedenen, oft schwer identifizierbaren Blickwinkeln. Teil dieser Strategie ist auch die Nicht-Identifikation oder Auslassung von Schlüsselereignissen, die eine auflösende moralische Verortung der Figuren oder gar kathartische Identifizierung erlauben würde: Nach der Theorie der 'narrativen Empathie' von Fritz Breithaupt steigert sich die empathische Parteinahme für eine Person in dem Maße, wie sie in ihrer Differenz auf einen (für die Situation ausschlaggebenden) Aspekt reduziert werden kann, d. h. wie diese durch die Erzählung eines archimedischen Punktes in einer Plot-Konstruktion heraus verstehbar und damit berechenbar gemacht wird (Breithaupt 2009: 80–83, 188). Ein solcher Konvergenzpunkt ist nach Breithaupt bevorzugt das Trauma – verstanden als eine "Urszene", die es

11 Vgl. hierzu insbesondere Greco 2000 und 2001. Dementsprechend basieren psychologische Experimente zur Feststellung oder Messung von Alexithymie oft auf der Evaluation von Erzählungen.

12 Dies trifft u. a. auch bis zu einem gewissen Punkt auf Roberto Bolaños Text *Nocturno de Chile* zu, der im vorliegenden Band von Ingrid Simson analysiert wird.

erlaubt, eine Figur rückwirkend und vorauswirkend affektiv zu verorten und moralisch zu evaluieren (Breithaupt 2009: 79, 83).¹³ *Los caballitos del diablo* bezieht einen Teil seines Wirkungspotentials aus dem Entzug eines solchen archimedischen Verstehenspunktes: Bis zuletzt bleibt in der Schwebe, ob 'seine' selbsterhaltende Nüchternheit und der selbstzerstörerische Rausch der anderen Figuren auf eine missglückte Trauerarbeit oder eine unbearbeitete Schuld zurückgehen, oder ob das Unwohlsein erst aus diesem Verhalten prozesshaft erwächst. Es häufen sich die – nie eindeutig bestätigten – Verdächtigungen, dass 'seine' Herzlosigkeit in kausaler Beziehung zum Tod der Brüder steht. Doch wie gerechtfertigt sind diese Schuldzuweisungen aus dem Mund derjenigen, die ihm 'seine' Selbsterhaltung aus ihrem eigenen Strudel der Selbstzerstörung heraus zum Vorwurf machen? Die Erzählung von Schlüsselszenen, die eine Vereindeutigung erlauben und eine empathische Parteinahme für eine der Figuren bewirken würden, bleibt bis zuletzt aus.¹⁴ Der Roman endet mit einem abschließenden Blick auf den Mann, Pilar und seine Kinder, wie sie in ihrem zugewucherten Garten weiterleben, und hinterlässt im Leser das Gefühl einer ungelösten Ambiguität, eines Mangels an emotionaler Klärung.

Das Diabolische und das Fehlen emotionaler Identifizierungs- und Symbolisierungsprozesse

Abschließend sei der Titel des Romans ins Spiel gebracht, der den Umschlag des 'Naturschönen' ins Unheimliche vorwegnimmt: *Caballitos del diablo* ist die volkstümliche Bezeichnung für eine Libellenart, das 'Diabolische' des Titels kann aber zugleich dazu dienen, eine bestimmte 'sozio-semiotische' Ebene einer neueren lateinamerikanischen Literatur zu erfassen, die den Effekt emotionaler Kälte hervorbringt. Dieter Thomä (2006) hat in einem Artikel über die Krisen moderner Gesellschaften den etymo-

13 So nimmt z. B. in kriminalistischen Erzählungen die finale Erzählung einer solchen trauma-ähnlichen Urszene dem Übeltäter das Diabolisch-Böse, weil dieser sich zwar als moralisch verwerflich, aber doch in seiner abschließenden Erzählung als emotional verstehbar erweist. Es ist bezeichnend, dass ein Teil der Alexithymie-Forscher in traumatischen Erfahrungen die mögliche Ursache für die Gefühlsblindheit sieht, und so gleichermaßen aus dem 'alexithymisch' ausgebreiteten Material eine 'Ein-Punkt-Erzählung' mit einer 'Urszene' konstruiert.

14 Eine solche erfolgt am ehesten für David, der von anderen Figuren vereinnahmt und fehlinterpretiert wird – und zwar in Form einer Rekonstruktion seiner Subjektivität.

logischen Bedeutungsgehalt des 'Diabolischen' im Gegensatz zum 'Symbolischen' wiederbelebt: Letzteres lässt sich auf das altgriechische Verb "συμ-βάλλειν" ("zusammen-werfen") zurückführen, "σύμβολον" bedeutet entsprechend zunächst "Übereinkunft", dann "Zeichen, Freundschaftsvertrag". Das Diabolische geht entsprechend auf das antonyme Verb "δια-βάλλειν" ("auseinander-werfen, entzweien; täuschen, verleumden") zurück, aus dem der "διάβολος" als der Teufel hervorgegangen ist. Das Diabolische lässt sich in seiner Herkunftsbedeutung also in der Struktur wiederfinden, die hier als charakteristisch für das 'alexithymische' Erzählen identifiziert wurde: der Digression und dem Ausbleiben der Narrativierung eines archimedischen Punktes emotionalen Verstehens.

Es ließe sich aber auch an Thomäs soziologische Diagnose anknüpfen, die unter dem Diabolischen eine Verfasstheit der spätmodernen Gesellschaft versteht. Das Diabolische bildet nach Thomä die Gegentendenz zu kollektiven symbolischen Identifizierungsprozessen und steht für eine soziale Desintegration, die sich im individuellen Zeichenhandeln als Form der Abgrenzung gegenüber der Gemeinschaft vollzieht (Thomä 2006: 432). Vor diesem Hintergrund lässt sich die Aussteigergeschichte im Medellín der 70er Jahre in *Los caballitos del diablo* als Beginn einer Epoche lesen, die mit der Krise der linken Gemeinschaftsideologien und der Abkehr von Symbolisierungsprojekten kollektiver Identität beginnt. Nach Thomä wird die Diabolisierung der Sozialbeziehungen in erster Linie durch ein einziges Zeichen betrieben: das Geld, das in seinem Bedeutungsgehalt komplett neutralisiert ist und so alle integrativen symbolischen Beziehungen auseinanderfallen lässt (Thomä 2006: 434). Das Geld spielt tatsächlich eine zentrale Rolle in González' Roman, es ist das einzige Medium, durch das der Protagonist überhaupt noch Austauschprozesse unterhält und durch das schließlich die Familie auseinanderbricht. Über Erbstreitereien, ungleiche Geschäftsbeteiligungen und strategische Insolvenzverfahren wird das semantische Netz von Wucherung, Anhäufung und Vampirismus ganz unmittelbar mit der ökonomischen Sinnenebene von Produktionssteigerung, Schulden und Betrug verwoben. "No hay nada que no se pueda vender, doctor" (González 2006: 45) versichert der Nachbar, dessen Grundstück der Protagonist erwerben will, um mit seinem Garten zu expandieren, gleich mehrmals im Verlauf des Romans. Das Finca-Projekt, das hier noch im Zeichen eines 'Zurück zur Natur' und des Hippietums steht, lässt sich in *Los caballitos del diablo* nicht klar von den neoliberalen Prinzipien der Gewinnvermehrung und der Privatisierung des Ethischen trennen – auch auf

dieser soziopolitischen Bedeutungsebene findet hier eine Ambiguisierung statt. Das emotionale Aussteigen ist mit den gesellschaftlichen Prozessen der Gewalteskalation verknüpft und steht so auch am Anfang einer Architektur des Ausnahmezustands und der Privatisierung von Lebensqualität, wie sie die ‘condominios cerrados’ verkörpern. Der Roman entwirft eine metaphorische Geografie des emotionalen ‘Gate-Keepings’, in der die Vermeidung emphatischer ‘Berührungszonen’ und die Errichtung von ästhetischen Sensibilitätsenklaven eine neue Form von Machtausübung darstellen. Die “Teufelspferdchen” erzählen so auch von diesen psychosozialen Prozessen der Ausschließung und der mit ihnen wachsenden Schuld. Dabei bringt der Roman inmitten kompensatorischer Anhäufungs- und Ästhetisierungsprojekte den kranken oder zerstörten Körper zum Erscheinen als Symptom für den Mangel an Symbolisierungsformen, die das generelle Unwohlsein bei der Errichtung von Exklusivräumen des privaten Glücks greifbar machen könnten.

Literaturverzeichnis

- BREITHAUPT, Fritz (2009): *Kulturen der Empathie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- FOUCAULT, Michel (2006): “Von anderen Räumen”. Übersetzt von Michael Bischoff. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagen aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 317–329.
- GONZÁLEZ, Tomás (1983): *Primero estaba el mar*. Bogotá: Ed. Los Papeles del Goce.
- (2000): *La historia de Horacio*. Barcelona u. a.: Grupo Ed. Norma.
- (2006): *Los caballitos del diablo*. Barcelona: Belacqva.
- (2008a): “De pocas y buenas palabras” [Interview mit Paulo González]. In: *PuntoLatino* 21.10.2008. <www.puntolatino.ch> [19.05.2011].
- (2008b): “La novela es mi casa” [Interview mit Heriberto Fiorillo und Ariel Castillo]. In: Fiorillo, Heriberto (Hg.): *Escribir es lo que cuenta*. Bogotá: Fundación La Cueva, 79–103.
- GRECO, Monica (2000): “Homo Vacuus. Alexithymie und das neoliberale Gebot des Selbstseins”. In: Bröckling, Ulrich (Hg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 265–285.
- (2001): “Inconspicuous Anomalies: Alexithymia and Ethical Relations to the Self”. In: *Health* 5, 4, 471–492.
- HERLINGHAUS, Hermann (2009): *Violence without Guilt. Ethical Narratives from the Global South*. New York: Palgrave Macmillan.
- JÁCOME, Margarita (2009): *La novela sicarésca: testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín: Fondo Ed. Univ.

- SCHULTZE-KRAFT, Peter (2008): "Nachwort". In: González, Tomás: *Die Teufelspferdchen*. Zürich: Ed. 8, 165–172.
- SOLANO, Andrés Felipe (2007): "El escritor oculto". In: *Arcadia* 7, 12–13.
- THOMÄ, Dieter (2006): "Symbolisches und Diabolisches. Eine neue Deutung der Krisen moderner Gesellschaften in sozial- und sprachtheoretischer Perspektive". In: *Leviathan* 34, 3, 419–439.
- WERNER, Martin (2006): *Die Kälte-Metaphorik in der modernen deutschen Literatur*. Dissertation, elektronische Publikation der Univ. Düsseldorf. <<http://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-3513/1513.pdf>> [31.07.2012].

Unheimliche Krisen: karnevalesk-groteskes und phantastisches Schreiben in *Contrabando de sombras* von Antonio José Ponte

Ida Danciu

1. Pontes ästhetische Kritik: Geheimtipp und neuer Kanon

Fünf Jahre nach dem Erscheinen seines autobiografischen Romans *La fiesta vigilada* (2007) in deutscher Übersetzung (*Der Ruinenwächter von Havanna* 2008) ist die Literatur des kubanischen Schriftstellers Antonio José Ponte (*1964 Matanzas, Kuba) noch relativ unbekannt auf dem deutschen Büchermarkt. Dies gilt umso mehr im Vergleich mit den Publikumserfolgen einiger seiner Zeitgenossen, deren Beliebtheit nicht zuletzt auf die Reproduktion kubanischer Stereotype zurückgeführt werden kann.¹ Als Schriftsteller zählt Ponte zur Generation der kubanischen 'Novísimos'.² Dieser Begriff markiert eine ideologische und ästhetische Zäsur in der literarischen Produktion des 'Período Especial', im postsowjetischen Kuba der 1990er Jahre.³ Der Beitrag Pontes zur Kritik an der offiziellen kulturpolitischen Literaturgeschichtsschreibung in Kuba und zur lateinamerikanischen Literatur im Allgemeinen wird von internationalen Wissenschaft-

1 So stehen etwa die tropische Erotik von Zoé Valdés und Daína Chaviano sowie der 'schmutzige Realismus' von Pedro Juan Gutiérrez in dem Ruf, die prekäre Situation im Kuba der 1990er Jahre mit den Themen der Prostitution, Armut und Dollarisierung auf vorhersehbare Weise darzustellen. Für einen Überblick über neuere Schreibpolitiken in der kubanischen Literatur vgl. Rojas 2005 und zur Kommerzialisierung des Marginalen vgl. Sánchez 2000 und Rubio Cuevas 2000.

2 Dieser Begriff wurde in einer von Salvador Redonet herausgegebenen Anthologie (1993) populär gemacht. Diese erfasst "escritores jóvenes nacidos después de 1959, reunidos por su estilo iconoclasta y experimental y por su interés en trabajos literarios y teóricos situados más allá del canon cubano" (zit. nach Whitfield 2005: 13). Mittlerweile relativieren Kritiker das Innovationspotenzial der 'Novísimos'. Ferner ist die Rede von der neuen kubanischen Literatur nicht mehr ausschließlich auf Inselautoren beschränkt, sondern bezieht Schriftsteller in der Diaspora und im Exil mit ein (Strausfeld 2000).

3 Zum 'Período Especial en Tiempos de Paz' vgl. Zeuske 2000.

lern hoch geschätzt.⁴ Im Jahre 2002 kritisierte er in seinem Essayband *El libro perdido de los Origenistas* die Kanonisierungstaktiken der kubanischen Kulturpolitik. Seitdem nahm die Isolation Pontes im literarischen Feld Kubas zu. Er konnte seine Werke fortan ausschließlich im Ausland publizieren. Ob das kritische Potenzial des Romans *Contrabando de sombra* (2002) trotz des 'Schutzraums', den eine phantastische Schreibweise bieten kann, zum Ausschluss des Autors aus der UNEAC (Unión Nacional de Artistas y Escritores Cubanos) im Jahre 2003 beigetragen hat, ist ungewiss. Im Jahre 2006 ging Ponte ins Madrider Exil, wo er als Mitherausgeber der Zeitschrift *Encuentro de la Cultura Cubana* arbeitete (Danciu 2009). Seit 2012 gehört er zum Herausgeberkreis der digitalen Zeitschrift *Diario de Cuba*.

Im vorliegenden Beitrag beschäftige ich mich mit dem Zusammenspiel von phantastischen und karnevalesk-grotesken Schreibweisen im Roman *Contrabando de sombras* (2002), welche die existenzialistischen, kritischen und ironischen Tendenzen der Erzählung⁵ literarisch kodieren. Die episodische und schwach hierarchisierte Handlung ist größtenteils auf dem Friedhof einer nicht genannten Stadt angesiedelt, die aufgrund bestimmter Anspielungen dennoch als Havanna erkennbar ist. Das Personal des Romans besteht fast ausschließlich aus Außenseitern. Ein wiederkehrendes Motiv ist die Konfrontation von Homosexuellen mit repressiven Autoritäten. Thematisiert wird die Wiederholbarkeit diverser Ereignisse und der Vergangenheit selbst. Aus dem fragmentarischen Erinnern verdrängter Begebenheiten resultieren kritische Kommentare und Anspielungen auf die Geschichte und das gegenwärtige Leben – nicht nur von Homosexuellen – in Kuba. Die nicht immer expliziten Hinweise erzeugen Ambivalenzen. Meine These lautet, dass die Konfiguration von Zwischenräumen im Text vom 'Schwellen'-Kriterium des Karnevalesk-Grotesken und der Phantastik unterstützt wird. Das genannte Kriterium zeigt eine strukturelle und funktionale Analogie zwischen den Schreibweisen der Phantastik und dem Karnevalesk-Grotesken an. Sie implizieren eine 'Uneindeutigkeit', die für den Leser mit einer erschwerten Bedeutungsentscheidung einhergeht und eine dekonstruktivistische Lesart des Romans nahe legt.

4 Vgl. González Echevarría 2004: 29, Ludmer 2004: 363, Basile 2009, Buckwalter-Arias 2010.

5 Ich stütze mich auf Gérard Genettes Unterscheidung zwischen 'Geschichte' und 'Diskurs' (Genette 1998: 16). Geschichte, Narration und Erzählung stehen stets in Beziehung zueinander (Genette 1998: 19 f., 199 ff.).

Nach der Darlegung der theoretischen Grundlagen, auf denen meine Ausarbeitung basiert, gehe ich auf das ausdrucks- und inhaltsseitige⁶ Zusammenspiel von karnevalesk-grotesken und phantastischen Elementen im vorliegenden Roman ein, um aus ihnen die Dysfunktionen der intra-textuellen Realität abzuleiten, also z. B. die ontologischen und existenziellen Grenzerfahrungen der Figuren und die Konstitution einer Zeit in der Krise, verräumlicht in beunruhigenden Heterotopien bzw. Ruinen. Ein Schwerpunkt liegt in der Betrachtung des 'Raums', der als Gelenkstelle zwischen den intra-, inter- und extratextuellen Ebenen des Textes fungiert. Darüber hinaus untersuche ich einzelne Textstellen, aus denen der kulturelle Bezugsrahmen des Textes und seine Übertragbarkeit auf die extratextuelle Realität hervorgehen. Ohne den Anspruch, eine vollständige Erzähltextanalyse zu betreiben, verknüpfe ich kulturwissenschaftliche und narratologische Methoden für den oben genannten Untersuchungszweck. Dieser Ansatz ist in der bisherigen Sekundärliteratur zum vorliegenden Roman noch nicht ausgeschöpft.⁷ Vereinzelt greife ich auf (neo)strukturalistische und semiotische Aspekte zurück, die an entsprechender Stelle kurz definiert werden. Ich möchte den Begriff des Dekonstruktivismus⁸

6 Vgl. Louis Hjelmslevs Definition des Zeichens als semiotische Funktion, die durch den gegenseitigen Verweis von Ausdruck und Inhalt zustande kommt (1974: 47–48, 57).

7 Maristany belegt die Bedeutung bestimmter räumlicher Aspekte in *Contrabando de sombras* als Auseinandersetzung unter Hinweis auf die kubanische Staatsutopie (2009: 130). Oyola befasst sich mit der phantastischen Schreibweise im Roman und verweist ausgehend von diversen Motiven und Themen, z. B. dem Traum, dem Doppelgänger und der Homosexualität, darauf, dass unterschiedliche Ordnungen durchbrochen werden (2009: 145). Beide Studien operieren kulturwissenschaftlich und enthalten zutreffende Aspekte, jedoch auch Desiderate hinsichtlich des narratologischen Zugangs zum Text.

8 In diesem Zusammenhang sei insbesondere Derridas "Dekonstruktion des transzendentalen Signifikats [...] im Indefiniten des Verweises" (Derrida 1983: 85) angeführt, da sich seine dekonstruktivistischen Verräumlichungsstrategien gut auf die vorliegende Arbeit anwenden lassen. Mit dem 'endlosen Verweisen' ist die "*différance* [...] das systematische Spiel der Differenzen" (Derrida 1986: 67, Hervorh. im Original) verbunden. Es "verlangt [...] Synthesen und Verweise [...], die es verbieten, daß [...] ein einfaches Element als solches *présent* wäre und nur auf sich selbst verweise. [...] Aus dieser Verkettung folgt, daß sich jedes 'Element' [...] aufgrund der in ihm vorhandenen Spur der anderen Elemente der Kette oder des Systems konstituiert. Diese Verkettung [...] ist der *Text*, welcher nur aus der Transformation eines anderen Textes hervorgeht. [...] Es gibt [...] nur Differenzen von Differenzen und Spuren von Spuren" (Derrida 1986: 66 f., Hervorh. im Original). Diese Theorie beinhaltet einen zeitlichen und räumlichen Aspekt des Unterscheidens, einer "aktiven und passiven Herstellung der Intervalle" (Derrida 1986: 68), die im Lektüreverfahren

jedoch nicht zur theoretisch-methodischen Grundlage meiner Arbeit erheben. Er soll lediglich dazu dienen, mein Vorgehen zu veranschaulichen, wonach ich den Handlungsverlauf des Romans nicht rekonstruiere, sondern die Streuung einzelner Sinnspuren verfolge.

2. Theorien des Transgressiven: das Unmögliche in der Phantastik und die Unordnung im Karnevalesk-Grotesken

Ich möchte zunächst eine Aktualisierung des Bachtin'schen Konzepts der 'Karnevalisierung der Literatur' vornehmen. Hierzu verwerfe ich die Annahme einer positiv-utopischen Sinnintention karnevalisierter Literatur im Sinne Bachtins (1985: 70). Denn eine 'revolutionäre' Funktion trifft auf die meisten Gegenwartsliteraturen wie auf den vorliegenden Roman nicht mehr zu. Lachmann erläutert, dass es in der neueren Phantastik primär um eine "Logik des Unmöglichen" (Lachmann 2006: 35) gehe, bei dem das Ungesagte freigelegt werde (Lachmann 2006: 32). Der russische Kulturtheoretiker selbst eröffnete indes die Möglichkeit, das Groteske neu zu definieren, gemäß dem heuristischen Prinzip,⁹ dem die karnevalisierte Literatur unterliegt (Bachtin 1985: 16 ff., 69).

Fuß definiert den Terminus des "Karnevalesk-Grotesken" (Fuß 2001: 145) als "Kritik am Übertretenen" (Fuß 2001: 142) bzw. als "positive Bewertung der Übertretung" (Fuß 2001: 145) und Renate Lachmann begründet die Affinität zwischen "karnevalesk und phantastisch" (Lachmann 2006: 25) anhand der gemeinsamen, beiden Schreibweisen immanenten "formale[n] und semantische[n] Grenzverschiebungen"

geleistet werden kann. Die Bedeutung konstituiert sich aus der 'différance', aus der "Verräumlichung ([...] die Artikulation) des Raumes und der Zeit, [...] [gemeint] ist immer das Nicht-Wahrgenommene, das Nicht-Gegenwärtige und das Nicht-Bewußte" (Derrida 1983: 118 f.). Kurz, es geht um "Zwischenräume" (Derrida 1983: 119), "Unentschiedenheit" (Derrida 1986: 68) und Übergänge zwischen Systemen und Bedeutungen. Der damit verbundene Begriff der Dissemination impliziert die Wahrnehmung der Bedeutungsmöglichkeiten aus den Rand- (oder 'mise en') Markierungen der "Schwelle (*limen*) des Textes" (Derrida 1995: 24).

- 9 Zum Karneval als 'heuristisches Modell' vgl. bei Strosetzki: "Werden allgemeine Modelle [z. B. das Karnevalesk-Groteske, I.D.] auf unterschiedliche empirische Sachverhalte [z. B. einen Roman, I.D.] bezogen, dann liegt ihr heuristisches Potenzial darin, dass sich immer wieder neue Einsichten ergeben, vor allem dann, wenn sich Diskrepanzen zwischen Modell und Empirie schieben und sich die Empirie nicht gleich vom Modell vereinnahmen lässt" (Strosetzki 2003: 110).

(Lachmann 2006: 25). Thomsen definiert das Groteske anhand folgender Charakteristika:

[D]as Lachen, welches einem im Halse stecken bleibt [...]. Das G[roteske] ist [...] psychologisch und sozialkritisch akzentuiert mit [...] [einer] Wirkungsskala von Erheiterung bis Entsetzen. Es stellt sich als Distorsions- und Verfremdungsprinzip dar [...]. [Es spielt] mit [...] psychologisch-philosophischen Komponenten wie der Angst, dem Grauen, dem Unheimlichen, dem Phantastischen, dem Tragikomischen, dem Lächerlichen, dem Burlesken, sowie formalen Komponenten wie Verzerrung, Entstellung und Übersteigerung der Realität, [...] [ein] assoziatives oder rationales Spiel mit den Gesetzen der Logik, der Grammatik, des Bildaufbaus, der Verschränkung von Handlungssträngen, der Mimik und Gestik. [...] Triebe, [...] Alpträume [...] Orientierungslosigkeit [werden] mit hoher Imaginationsfähigkeit sichtbar [...] gemacht. (Thomsen 2008: 268 f.)¹⁰

Die „*Dekomposition* der Ordnungsstrukturen“ (Fuß 2001: 154, Hervorh. im Original) in der Groteske und der „Ordnungskonflikt“ (Penning 1985: 35) in der Phantastik betreffen die inhalts- und ausdrucksseitigen Aspekte des vorliegenden Romans. Sie können auf die intra- und außertextuelle Kulturordnung und die Wirklichkeit bezogen werden und manifestieren sich zunächst in den psychischen, körperlichen und räumlichen Bedingungen der Figuren (Bachtin 1985: 15 ff.). In der karnevalisierten Literatur sind die „Schicksale der Menschen, ihre Erlebnisse und Ideen [...] an eine Grenze gerückt, alles ist drauf und dran, in sein Gegenteil umzuschlagen, alles ist auf die Spitze und bis ins Extrem getrieben“ (Bachtin 1985: 70). „Die Phantastik tritt überwie-

10 Es kursiert eine Vielzahl von Bildern und Begriffen in der Forschung zur Phantastik, zum Karnevalistischen und zum Grotesken und ihren literarischen Entsprechungen. Fuß bezeichnet diese Schreibweisen als „amorphe Kategorie[n]“ (2001: 127) und illustriert sie mit dem Bild des 'Ausufers' (Fuß 2001: 127). Hierzu auch: „Anamorphosen sind [...] die nicht-identische Mimesis eines Modells“ (Fuß 2001: 238). Es handelt sich um verkehrte, verzerrte oder vermischte 'Umgestaltung[en]' (Fuß 2001: 236). Lachmann betont ihrerseits die Aspekte der „Hypertrophie“, „Hybridisierung“ und des „Synkretismus“ (Lachmann 2006: 19, 22, Bachtin 1985: 16 ff.). Bachtin weitet den zunächst raumbezogenen Aspekt der „Schwelle“ (Bachtin 1985: 75) zur Metapher aus, um die extratextuellen Dimensionen des Grotesken zu umschreiben. Ich halte allerdings den Begriff des 'Zwischenraums' für geeigneter, um jene Stellen zu bezeichnen, die einen Übergang markieren, sei es in einem entstrukturierenden oder einem neustrukturierenden Akt. In Bezug auf die Kommunikationsebenen des Textes bietet sich der Begriff der 'Gelenkstellen' an. Die Reihe der Synonyme für die Benennung des Übergangs könnte gewiss erweitert werden, etwa durch 'Scharnier', 'unvollständige Transgression' oder 'Oszillation'.

gend in geschichtlichen Perioden des [...] Umbruchs auf", so Gabriele Brandstetter (2004: 289).

Auf der Diskursebene kann die karnevalesk-groteske und phantastische 'Dekomposition' der Ordnungen mit dem Begriff der "paradoxen Erzählung"¹¹ und der Verwendung von Denkfiguren wie dem Oxymoron und der (ironischen) Ambiguität erfasst werden (Lachmann 2006: 34). Sie können die Vorstellung eines abstrakten Zwischenraums gemäß den Logiken des 'weder/noch' und 'sowohl/als auch' in der Phantastik und der Groteske hervorrufen (Fuß 2001: 131). Es handelt sich um eine Erzählstrategie, mit der in der (zunächst intratextuellen) kulturellen Ordnung Widersprüche und Verbotenes artikuliert werden können. Anselm Haverkamp erläutert, basierend auf William Empsons Konzept der Unbestimmtheit und der Ambiguität, dass letzteres historisierendes Potenzial besitze (Haverkamp 2006: 190 f.). Es akzentuiere den "Riss im Bild der Geschichte" (Haverkamp 2006: 195 f.), seine "unbeglichenen Hypothesen", die in einem Text "latent" seien (Haverkamp 2006: 192). Roger Caillois formuliert als Merkmal der Phantastik einen "Riss in der Wirklichkeit" (Caillois 1974: 45). Zusammen illustrieren die genannten Aspekte das Aufbrechen eines verdrängten Wissens, das 'zwischen den Zeilen', aus den desorientierenden und destabilisierenden Strategien der phantastischen und der karnevalesk-grotesken Schreibweisen im Text hervorgehen. Diese Überlegungen sollen nachvollziehbar machen, wie die im Roman episodisch gestreuten rätselhaften Grenzerfahrungen, Krisenzeiten und beunruhigenden Zwischenräume zusammenspielen, um eine 'andere' Geschichte oder Lebenswirklichkeit Kubas darzustellen.

3. Dysfunktionen des Realen: Stadt der Lebenden oder Stadt der Toten

Die oben geschilderte Destabilisierung von Ordnungen und die damit verbundenen Effekte sind in Antonio José Pontes Roman in allen für die

11 Die 'narración paradójica' im Sinne der Schule der Hamburger Narratologen schreibt in die Erzählung gleichzeitig ihr Gegenteil ein. Sie enthält Aussagen, die nicht stabil sind, deren Bedeutungen sich plötzlich umkehren. Somit kann die 'paradoxe Erzählung' das hervorheben, was zuvor inhaltlich oder diskursiv abgelehnt wurde. Dieses narratologische Vorgehen kann aufzeigen, dass widersprüchliche Strukturen im Text vorhanden sind und simultan wirken. Sie erzeugen den Eindruck des Unmöglichen (Grabe/Lang/Meyer-Minnemann 2006: 13–15).

Geschichte konstitutiven Elementen sichtbar: in den physischen und psychischen Makeln der Figuren, in den kaum bestimmbareren Handlungsorten bzw. den Heterotopien, die sie repräsentieren sowie in der unbestimmten Handlungszeit.¹² Die zeitliche Ausdehnung der Erzählgegenwart geht vage aus dem Verlauf der Jahreszeiten hervor: “–Fue en verano, igual que ahora” (Ponte 2002: 8, Kap. 1), “se avecinaba el invierno, parecía llegar el fin de algo” (Ponte 2002 152, Kap. 4). Der fehlende Tempuswechsel suggeriert eine konstante Vorzeitigkeit der Ereignisse¹³ und konfiguriert eine Paradoxie auf der Diskursebene. Die anisochrone Relation von Textumfang und Aktzeit provoziert einen Effekt der Verwirrung.

Das passt zu einer ausdrucksseitigen Kodierung durch die Art des Handlungsaufbaus, die ich in Anlehnung an Conrad als “Verrätselungstechnik” (Conrad 1974: 60–63) identifiziere. Sie impliziert eine Affinität des vorliegenden Romans zum Schauer- und Kriminalroman.¹⁴ Die Handlungsfäden sind scheinbar willkürlich gestreut. Sie haben die Funktion, die Rekonstruktion einer Gesamtchronologie durch den impliziten Leser zu erschweren, ihre Relevanz zu relativieren und die Lösung der Spannung zu retardieren.¹⁵ Darüber hinaus werden wiederholt intertextuelle Fährten zu Werken verschiedener Autoren gelegt (hier z. B. Virgilio Piñera, Jorge Luis Borges oder auch zu Antonio José Ponte selbst). Die Intertextualität, ein Merkmal des Karnevalesk-Phantastischen (Lachmann 2006: 22), kann dazu dienen, die poetologische oder ideologische Dimension eines Textes zu potenzieren (Lachmann 1984: 133–138).

Der Romantitel *Contrabando de sombras* sowie das Denotat des Verbrechens (“contrabando”) und das Konnotat des Geheimnisses (“sombra”) initiieren eine Isotopie des Unheimlichen im Text. Die Funktion des Unheimlichen in der Literatur wird im Allgemeinen an die Freilegung

12 Letztere geht mit einer zumeist “nichtpunktuelle[n] Zeitkonkretisierung” (Klinker 1993: 60) auf der Diskursebene I einher.

13 Zur Fixierung der Zeit in der Phantastik vgl. Metzner 1985: 96 f.

14 Der Rahmen dieser Arbeit gestattet es nicht, die Hybridität des vorliegenden Textes in Bezug auf genrespezifische Fährten gründlich zu analysieren. Zur Funktion der ‘kleinen literarischen Gattungen’ als Gegendarstellung zur ‘großen Erzählung’, vgl. Valle 2006. Vgl. ferner Beatriz Sarlo (2007) und ihre Ausführungen zu ‘lo disparato’ als ästhetische Strategie neuerer (Kriminal-)Literaturen im Verhältnis zur lateinamerikanischen Wirklichkeitskonzeption des ‘maravilloso’.

15 Auf eine detaillierte Aufschlüsselung der Makro- und Mikrostruktur des Textes muss in diesem Rahmen verzichtet werden.

eines (subjektiv oder kollektiv) Verdrängten zurückgebunden.¹⁶ Das Unheimliche ‘fesselt’ das Interesse des Lesers (Conrad 1974: 62 f.) an die Warnungen, die in den Text eingestreut sind. Dies geschieht sowohl paratextuell (Titel und Überschrift von Kapitel 1) als auch auf der (intra) diegetischen Ebene durch die Wiederholung des Semems¹⁷ “una advertencia” (Ponte 2002: 7, 19, 45) und durch den negativ valuativen Askriptor¹⁸ “advertirle [d]el peligro que corre” (Ponte 2002: 111, Kap. 3). Mit Riffaterre lässt sich die ‘Warnung’ als ‘semantisches Paragramm’¹⁹ deuten, aus dem das Unheimliche im Text syntagmatisch und paradigmatisch reift. Im vierten und letzten Kapitel stellt der Protagonist Vladimir fest: “[...] se habían acercado [...] a otro mundo” (Ponte 2002: 157). Diese Erkenntnis bestätigt den Eindruck des impliziten Lesers bezüglich der in der Phantastik und im Karnevalesk-Grotesken latenten ‘Grenzerfahrung’ (s. vorne unter 2.) Die gemischte Erfahrung des Unheimlichen und ihre Semantisierung auf verschiedenen Kommunikationsebenen kann ebenfalls mit dem Begriff des ‘Zwischenraums’ abstrahiert werden.

Die Schicksale der Figuren erreichen im vorliegenden Roman keine revolutionäre Ausprägung im traditionellen Sinn karnevalisierter Literatur (s. vorne unter 2.) Das Extreme kann sich der implizite Leser vielmehr als negativen ‘Auswuchs’ vorstellen: Es entspricht dem prekären Alltag und der ungewöhnlichen Lebenserfahrung der Figuren, die in mehreren Handlungsfäden und im Wechsel der Zeitebenen entwickelt wird. Psychologische und soziale Grenzerfahrungen charakterisieren die dauerhaften wie vorübergehenden Friedhofsbesucher und motivieren ihr Handeln. Susan z. B. hat die Nähe des Friedhofs als Wohnort gewählt, um über ihren verstorbenen Sohn zu wachen (Ponte 2002: 29). Der Friedhof ist auch Zufluchtsort für Menschen am Rande des Gesetzes und der Moral, so etwa für Renán (Ponte 2002: 10 f.), für eine Schmugglerbande, für César und für den Protagonisten Vladimir. Mit den Habseligkeiten, die die Toten mit ins Grab nehmen, sichert sich eine Bande von Schmugg-

16 Vgl. Metzner 1985: 84; Penning 1985: 47. Beide verweisen auf Sigmund Freuds Schrift “Das Unheimliche” (1919). Darin heißt es, dass “dies Ängstliche etwas wiederkehrendes Verdrängtes ist. Diese[s] wäre eben das Unheimliche” (Freud 1963: 70).

17 Sememe geben die Bedeutung eines Lexems wieder (Greimas 1971: 35–38, 43 f.).

18 Morris definiert Askriptoren als Zeichenkomplexe, die mehrere Signifikationsmodi vereinen. Hier identifiziert “advertirle [d]el peligro que corre” ein Objekt, designiert es als Gefahr, appreziiert diese als unmittelbar und signifiziert eine Reaktion der Vorsicht, die gefordert ist (1973: 156 ff., 168).

19 Vgl. Riffaterre 1978: 12, 168; Lachmann 1984: 135.

lernen den Lebensunterhalt: “Todos los días podía tener pruebas de cómo la vida se nutría de lo no vivo para seguir” (Ponte 2002: 101). Dies verweist auf jene beunruhigende und groteske Dimension, die mit Bachtin als ‘Erneuerung des Lebens aus dem Tode’ (1985: 22 f.) bezeichnet werden kann. César hat z. B. als Lebender unter der Erde bei den Toten sein Wohnversteck gefunden: “César solamente tenía un par de sitios a donde ir, su casa y un panteón, y el menos vigilado de los dos era el del cementerio” (Ponte 2002: 97). Den Protagonisten Vladimir wiederum führt zunächst vor allem der berufliche Auftrag eines ausländischen Fotografen zum Friedhof. Durch die schicksalhafte Begegnung mit César, in dem er den Doppelgänger seines verstorbenen Geliebten sieht, entwickelt er ein emotionales Zwangsbedürfnis, das ihn dazu bringt, immer wiederzukehren.²⁰ Wenn man davon ausgeht, dass die Geschichte und die Emotionen der Figuren im Raum eingespeichert sein können,²¹ dann vermitteln die Sememe “miedo” (Ponte 2002: 85 viermaliges Vorkommen, 154) und “vigilado” (Ponte 2002: 97) die existenziell negative Erfahrung der Figuren. Die Angst und der Friedhof sind z. B. auch rekurrente Motive in den Romanen Virgilio Piñeras. Sie kodieren poetologisch die Negation und schreiben intertextuell eine Semantik der Kälte in die vorliegende Erzählung ein.²² Die ‘Angst’ im Spannungsverhältnis zur ‘Lust’ gilt im Allgemeinen als wirkästhetische Komponente der Phantastik.²³

Der Friedhof, der zentrale Handlungsort im Roman, erfüllt das karnevalistische Kriterium der ‘Schwelle’ nach Bachtin, er ist ein Ort, an dem “die Krisenzeit möglich [ist], in der ein Augenblick mehreren Jahren, mehreren Jahrzehnten [...] gleichen kann” (Bachtin 1985: 74). Allerdings ist der Friedhof im vorliegenden Roman kein Ort, an dem im Sinne Bachtins ausschließlich eine ‘Zeit der Krise’ gelebt wird. Wie oben beschrieben verläuft das Leben der Figuren “in der biographischen Zeit”

20 Zum Motiv der Wiederkehr und dem Verhältnis von invasiver Vergangenheit und dem Verdrängen in der Phantastik vgl. Metzner 1985.

21 Vgl. hierzu Gertrud Lehnert 2011: 9–25.

22 Zu Piñeras Poetik der Kälte und der Negation als Widerspruch zu optimistischen teleologischen Tendenzen in der kubanischen Literatur vgl. Arenas 2002, Arrufat 2002, Ponte 1995: 49. Es handelt sich hier um eine implizite oder “latente” Intertextualität, “die die Oberfläche des Intratextes nicht stört und dennoch die Sinnkonstitution bestimmt” (Lachmann 1984: 134).

23 Zur psychologischen Begründung der Grenzerfahrung in der Phantastik vgl. Penning 1985: 46–48. Die wirkungsästhetische Oszillation zwischen Lust und Angst gilt ebenfalls als Funktion des Unheimlichen im Schauerroman. Vgl. dazu Conrad 1974: 34–56.

(Bachtin 1985: 74), die dem Konzept der 'Krisenzeit' entgegengesetzt wäre, ebenfalls im bzw. rund um den Friedhof. Der Friedhof fungiert als räumliches Relief der vergangenheitsorientierten Lebensprojekte der Figuren. Mit Foucault kann der Friedhof auch als Heterotopie gesehen werden. In dieser fallen "mehrere Räume [und Zeiten] [...], die an sich unvereinbar sind" (Bachtin 1985: 70), zusammen, die "Individuen vorbehalten [sind], welche sich [...] in einem Krisenzustand befinden" (Foucault 1991: 69). Den Friedhof kann man im ersten Abschnitt des Romans zunächst als 'Gegenraum' (Foucault 1991: 68) der Stadt, die ihn topografisch und semantisch abgrenzt, interpretieren: "rodeado por las luces de la ciudad, el cementerio era una laguna negra" (Ponte 2002: 9). Er wird nicht nur als realer 'Gegen-Ort' kodiert, sondern zunehmend als Zwischenraum, der jene 'andere Stadt' reflektiert und sie zugleich *ist* (Foucault 1991: 68): "Dentro del cementerio las calles tenían las mismas denominaciones en letras y números que en la ciudad de afuera" (Ponte 2002: 41). Der utopischen Kehrseite, die von der Logik der Heterotopie suggeriert wird (Foucault 1991: 68), also der 'Stadt der Lebenden' im vorliegenden Roman, wird im letzten Kapitel implizit eine Dysfunktion zugeschrieben: "Le ha cogido miedo a trabajar en la calle y viene a trabajar aquí, a esta ciudad vacía [al cementerio]" (Ponte 2002: 154).

Der letzte Satz in Pontes Roman verhindert eine eindeutige Klassifizierung des 'Sujets' als 'revolutionär' oder 'wiederherstellend' (Lotman 1972: 338 f.) zugunsten einer 'Zwischenlösung': Der homosexuelle Protagonist Vladimir "supo que esa misma mañana tendría que regresar al cementerio" (Ponte 2002: 158).

Homosexuelle Handlungen sind im vorliegenden Roman mit Grenzerfahrungen verbunden oder rufen Konfliktsituationen hervor. Hinzu kommt, dass hier das Thema der Homosexualität häufig den Eindruck erweckt, einen Vorwand zu liefern, um eine unheilvolle Verquickung von Vergangenheit und Gegenwart anzuzeigen. Im Folgenden wird die paradoxe Konstitution dieser inhaltlichen und diskursiven Schleife untersucht: Das Thema der Homosexualität wird bereits im ersten Kapitel (Ponte 2002: 7–54) des Romans ("[u]na advertencia") evoziert und wiederholt narrativ aufgegriffen. Es intensiviert sich im vierten Kapitel ins 'Unheimliche' mit der Umwandlung zweier 'Vehikel der Homophobie', die eine historische Referenz des 16. Jahrhunderts in der Erzählgegenwart

des Romans sylleptisch²⁴ aktualisiert: “Un vehículo, a ratos barca de la Inquisición y a ratos camión policial, llevaba a los condenados hasta la plaza donde arderían” (Ponte 2002: 157 f.). Dieses Ereignis betrifft ein Boot, das mehrere wegen Sodomie verurteilte Männer mit grotesk überzeichneten Leibern transportiert:

Vertieron brea caliente sobre la piel de los hombres. Llenaron de plumas las bocas que gritaban, decargaron sobre las quemaduras puñados de pluma. Brea y plumas formaron un amasijo sobre la piel de aquellos hombres hasta volverlos irreconocibles. Una barca iluminada con hachones cargó con [...] ellos. (Ponte 2002: 116)

Die Signifikanz des Ereignisses geht aus der repetitiven Frequenz hervor, mit der es auf den Ebenen der Kommunikation evoziert wird: auf der intradiegetischen Ebene,²⁵ auf der diegetischen Ebene (also der Ebene der Erzählung, in der Vladimir das markierte Buchfragment liest) und auf der Ebene des impliziten Lesers:

[...] [D]escubrió el pedazo de libro salvado de la destrucción. Volvió a leer acerca de la ejecución de dieciocho hombres por el cargo de amujeramiento. Cayo Puto era el islote donde los habían mantenido hasta la quema [a fines del siglo XVI, I.D.], y era el mismo cayo con el que había soñado él, detenido en el patio de una estación de policía. (Ponte 2002: 126)

Die vielfache Permutation des Ereignisses auf den zeitlichen, räumlichen und kommunikativen Ebenen des Textes kehrt einen ‘Riss’ in der Geschichte und in der erzählten Wirklichkeit hervor. Der freigelegte gendermarkierte Konflikt einer in die Erzählgegenwart tradierten Homophobie hat die mehrfache Kodierung mit Mitteln des Karnevalesk-Grotesken und der Phantastik durchlaufen.

4. Havanna: zwischen ‘Tugurias’, Ruinen und Renovation

Die semantische Gegenüberstellung von “Santa Clara [...] aquella ciudad de provincias” (Ponte 2002: 13), und der Stadt, in der die Handlung der Erzählgegenwart angesiedelt ist, lässt vermuten, dass es sich bei letzterer

24 Vgl. Riffaterre 1978: 81–94: Die Syllepse bildet den Schnittpunkt zwischen Oberflächentext bzw. ‘manifestem’ Text und ‘verborgenem’ Text; vgl. hierzu auch Lachmann 1984: 135.

25 “En esta tierra, que sepamos, no hubo más auto de fe que uno celebrado a fines del siglo XVI, decía el subrayado” (Ponte 2002: 54).

um die Hauptstadt Havanna handelt. Mit Renáns Tod auf dem Weg nach Santa Clara wird der strategische Meilenstein der Revolution als unglückbringender Ort semantisiert²⁶ und legt eine mögliche Sinnintention des impliziten Autors frei, nämlich verdeckte Systemkritik zu üben.

Eine weitere Fährte, in der das zeitgenössische Profil Havannas aufscheint, bietet das Syntagma, “una ciudadela de habitaciones estrechas, y [...] dieron con un cuartico milagrosamente en pie” (Ponte 2002: 30). Hier besteht eine intertextuelle Referenz zu einer phantastischen Kurzgeschichte des Autors, “Un arte de hacer ruinas” aus dem Jahre 2000.²⁷ Darin heißt es: “[...] la perseverancia de toda una ciudad podía entenderse como lucha entre tugurización y estática milagrosa” (Ponte 2005: 65). Das labile urbane Gleichgewicht ist bedingt und bedroht von Menschen, die die Stadt im wörtlichen Sinne untergraben, indem sie Unter- bzw. Parallelwelten (‘tugurias’) bauen, um existieren zu können. Im selben Maße wie sie ‘andere’ Räume schaffen, tragen sie die Stadt ab, deren Gebäude nur noch von einer wundersamen Statik gestützt zu sein scheinen. Ponte nutzt die bewohnte Ruine als politische Allegorie, um Architektur und Geschichte engzuführen. Das architektonische Schicksal Havannas wird zur ästhetischen Referenz des Scheiterns der politischen Utopie in Kuba.²⁸

In Jorge Luis Borges’ “Poema de los dones” (1961) findet sich ein möglicher Prätext (“Mundo que se deforma y que se apaga / En una pálida ceniza vaga / Que parece al sueño y al olvido” [Borges 1961: 142, V. 39 ff.]) zu folgender Passage bei Ponte: “biblioteca fantástica, [...] con tomos o con [...] cenizas” (Ponte 2002: 98 f.). Die “ceniza” (Ponte 2002: 99) der Bibliothek in Pontes Roman ist demgemäß als Metapher des Vergänglichen und einer drohenden Apokalypse deutbar, die vom impliziten Leser auf den kubanischen Kontext bezogen werden kann.²⁹

Dass der “kulturelle Bezugsrahmen” (Janik 1980: 143) des Textes karnevalesk-grotesk und phantastisch kodiert ist, lässt sich am Beispiel einer Erwähnung von ‘Oberflächen’ im institutionellen Raum belegen, die den

26 “Ninguno [...] alcanzaba a explicarse qué hacía Renán en aquella ciudad [...] por no decir en la muerte” (Ponte 2002: 13).

27 Viele der Themen, die Ponte in seiner Narrativik ausarbeitet, sind bereits in seinen Gedichten angelegt (Rodríguez 2009). Vgl. auch Pontes Gedichtband *Asiento en las ruinas* (1997).

28 Zur Auseinandersetzung der ‘Novísimos’ mit dem utopischen Ideal der Revolution vgl. Nuez 2001: 187.

29 Zur Bedeutung des auf Kuba bezogenen Themas der Apokalypse vgl. Benítez Rojo 1998: 25 f., Nuez 1998: 58–65.

unsicheren politischen Wandel in der intratextuellen Wirklichkeit ‘überdecken’: “paredes recién pintadas” (Ponte 2002: 84), “[e]n ciertos rincones [...] quedaba impregnado miedo de óptima calidad” (Ponte 2002: 85), “comenzaban a suceder transformaciones impensables” (Ponte 2002: 87).

Die Angabe “el Ministerio de la Guerra después de la Guerra” (Ponte 2002: 85) kann als außertextuelle Referenz auf den ‘Período Especial en Tiempos de Paz’ in Kuba gedeutet werden. Beide Begriffe suggerieren die Vorstellung einer labilen Zäsur. Das Paradoxon “de la Guerra después de la Guerra” und seine ironische Ambivalenz bilden im Sinne Bachtins einen grotesken Aspekt “in Form [des] gedämpften Lachens” (Bachtin 1985: 67) angesichts der politischen Selbstdarstellung Kubas.

Die gegenwartsbezogene Konnotation der “tumbas” in “esta época que obliga a caminar entre tumbas” (Ponte 2002: 39) legt eine “Ästhetik der dargestellten Epoche’ [...] als opake[n] [...] Historismus” (Haverkamp 2006: 193) frei. Dies kann als Hinweis auf eine implizit kritische Haltung zum ‘kollektiv Verdrängten’ im Text gedeutet werden.³⁰

Die Paradoxie der “[p]uertas que abren a ningún lado” (Ponte 2002: 39) im vorliegenden Roman ist eine ‘mise-en-abyme’. Das Bild der Sackgasse scheint der dekonstruktivistischen Sinnstreuung im Roman die Grundlage zu entziehen. Andererseits kodiert es den Handlungsraum kulturhistorisch als (post)kolonialen Raum und als dystopischen ‘Ort ohne Wiederkehr’.³¹ Hier kann es als Aktualisierung des Themas der Unterdrückung interpretiert werden, das sich, so geht es aus der Rekonstruktion der Geschichte hervor, auf die Verfolgung von Homosexuellen bezieht.

5. Spuren der Utopie und dystopischer Wandel

Die Alpträume der Figuren und die Dekadenz des Raumes, das Rätselhafte, das Unheimliche, das Unmögliche und die Anomalien kodieren die Zerfallerscheinungen der Romaninnenwelt mit einem unsicheren Aus-

30 In einem Vortrag an der Universität Potsdam (2010) habe ich auf die Möglichkeit hingewiesen, *Contrabando de sombras* (2002) auf den Zusammenhang von Schreiben und Erinnerung hin zu untersuchen. Dieser und andere Vorträge zu diesem Roman sowie der vorliegende Artikel sind Teil eines größeren Forschungsprojektes, das ich an der Universität Hamburg und im Rahmen des Internationalen Graduiertenkollegs ‘Zwischen Räumen’ an der FU Berlin realisiere.

31 Zum ‘Tor ohne Wiederkehr’ vgl. auch Hansen 2006.

gang. Die genannten Aspekte können zur Formulierung einer Poetik des Übergangs verwendet werden, die im vorliegenden Roman mit dem ‘Zwischenraum’ als Kriterium der Heterotopie, des (intertextuell organisierten) Karnevalesk-Grotesken und der Phantastik operiert. Krise und Wandel stellen zwei Seiten desselben Phänomens dar, je nach Einschätzung der wahrnehmenden Instanz. Die thematischen und erzähltechnischen Koordinaten des vorliegenden Romans bringen die dreidimensionale Erfahrung von Raum, Zeit und Realität aus dem Lot. Sie erzeugen die Vorstellung eines Havanna im Schwebezustand, in dem sich die Konservierung utopischer Ideen dem Ende zuneigt. Eine dystopische Entwicklung zur Nekropole oder Ruine zeichnet sich ab, doch wird dieses ‘Imaginaire’ Havannas sogleich im Bereich des Unwahrscheinlichen als phantastische Fiktion widerrufen.

Literaturverzeichnis

- ANTONSEN, Jan Erik (2007): *Poetik des Unmöglichen*. Paderborn: Mentis.
- ARENAS, Reinaldo (2002): “La isla en peso con todas sus cucarachas”. In: Molinero, Rita (Hg.): *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*. Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor, 29–48.
- ARRUFAT, Antón (2002): “Un poco de Piñera”. In: Molinero, Rita (Hg.): *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*. Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor, 49–78.
- BACHTIN, Michail M. (1985): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Übersetzt von Alexander Kämpfe. München: Hanser.
- BASILE, Teresa (Hg.) (2009): *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio (1998): *La isla que se repite*. Barcelona: Marta Fonolleda, Editorial Casiopea.
- BORGES, Jorge Luis (1961): “Poema de los dones”. In: Ders. (Hg.): *Antología Personal*. Buenos Aires: Sur, 186–187.
- BRANDSTETTER, Gabriele (2004): “Das Phantastische”. In: Henckmann, Wolfhart/Lotter, Konrad (Hg.): *Lexikon der Ästhetik*. 2. Aufl. München: C. H. Beck, 288–290.
- BUCKWALTER-ARIAS, James (2010): “Mapping Orígenes: On Antonio José Ponte’s ‘El libro perdido de los Origenistas’”. In: Ders.: *Cuba and the New Origenismo*. Woodbridge u. a.: Tamesis, 152–189.
- CAILLOIS, Roger (1974): “Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction”. Übersetzt von Rein A. Zondergeld. In: Zondergeld, Rein A. (Hg.): *Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Insel, 44–83.
- CONRAD, Horst (1974): *Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte*. Düsseldorf: Bertelsmann.

- DANCIU, Ida (2009): "De Berlín a Madrid, hablando de una necrópolis cubana: entrevista a Antonio José Ponte". In: *Revista Iberoamericana* IX, 36, 155–160.
- DERRIDA, Jacques (1983): *Grammatologie*. Übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1986): "Semiologie und Grammatologie. Gespräch mit Julia Kristeva". In: Ders.: *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Übersetzt von Dorothea Schmidt. Graz u. a.: Böhlau, 52–82.
- (1995): *Dissemination*. Übersetzt von Hans-Dieter Gondeck. Wien: Passagen.
- FOUCAULT, Michel (1991): "Andere Räume". Übersetzt von Walter Seitter. In: Wentz, Martin (Hg.): *Stadt-Räume*. Bd. 2. Frankfurt am Main/New York: Campus, 65–72.
- FREUD, Sigmund (1963): "Das Unheimliche". In: *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer, 45–84.
- Fuß, Peter (2001): *Das Groteske. Ein Medium kulturellen Wandels*. Köln u. a.: Böhlau.
- GENETTE, Gérard (1998): *Die Erzählung*. Übersetzt von Andreas Knop. 2. Aufl. München: Wilhelm Fink.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2004): "Oye mi son: El canon cubano". In: Ders./ Birkenmaier, Anke (Hg.): *Cuba. Un siglo de literatura (1902–2002)*. Madrid: Colibrí, 19–36.
- GRABE, Nina/LANG, Sabine/MEYER-MINNEBACH, Klaus (2006): "De paradojas y paradojas: de un concepto epistemológico a un principio narratológico". In: Dies. (Hg.): *La narración paradójica. 'Normas narrativas' y el principio de la 'transgresión'*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 9–17.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1971): *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen*. Übersetzt von Jens Ihwe. Braunschweig: Friedr. Vieweg + Sohn.
- HANSEN, Dirk Uwe (2006): "Orte ohne Wiederkehr. Überlegungen zu utopischen Städten und Stätten". In: Hömke, Nicola/Baumbach, Manuel (Hg.): *Fremde Wirklichkeiten: literarische Phantastik und antike Literatur*. Heidelberg: Winter, 261–276.
- HAVERKAMP, Anselm (2006): "Die wiederholte Metapher. Ambiguität, Unbegrifflichkeit und die Macht der Paläonyme". In: Boehm, Gottfried/Brandstetter, Gabriele/von Müller, Achatz (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. Paderborn: Wilhelm Fink, 183–202.
- HJELMSLEV, Louis (1974): *Prolegomena zu einer Sprachtheorie*. Übersetzt von Rudi Keller. München: Hueber.
- JANIK, Dieter (1980): "Zeichen – Zeichenbeziehungen – Zeichenerkennen. Literatursemiotik für den Leser". In: Eschbach, Achim/Rader, Wendelin (Hg.): *Literatursemiotik I. Methoden – Analysen – Tendenzen*. Tübingen: Gunter Narr, 135–147.
- KLINKER, Carolyn S. (1993): *Die Verfahren der Zeitbehandlung in literarischen Erzähltexten. Untersuchungen zur Zeitstruktur in den Romanen 'El amor en los tiempos del cólera', 'El otoño del patriarca' und 'Crónica de una muerte anunciada' von Gabriel García Márquez*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- LACHMANN, Renate (1984): "Ebenen des Intertextualitätsbegriffs". In: Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hg.): *Das Gespräch*. München: Wilhelm Fink, 133–150.
- (2006): "Bachtins Konzept der Menippeischen Satire und das Phantastische". In: Hömke, Nicola/Baumbach, Manuel (Hg.): *Fremde Wirklichkeiten: literarische Phantastik und antike Literatur*. Heidelberg: Winter, 19–39.

- LEHNERT, Gertrud (2011): "Raum und Gefühl". In: Dies. (Hg.): *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*. Bielefeld: transcript, 9–25.
- LOTMAN, Juri M. (1972): *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München: Wilhelm Fink.
- LUDMER, Josefina (2004): "Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política". In: Birkenmaier, Anke/González Echevarría, Roberto (Hg.): *Cuba. Un siglo de literatura (1902–2002)*. Madrid: Colibrí, 357–371.
- MARISTANY, José Javier (2009): "Topografías urbanas: de los andamios a los apuntalamientos. A propósito de 'Contrabando de sombras' de Antonio José Ponte". In: Basile, Teresa (Hg.): *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo, 129–143.
- METZNER, Joachim (1985): "Die Vieldeutigkeit der Wiederkehr. Literaturpsychologische Überlegungen zur Phantastik". In: Thomsen, Christian Werner/Fischer, Jens-Malte (Hg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 34–51.
- MORRIS, Charles (1973): *Zeichen, Sprache und Verhalten*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann.
- NUEZ, Iván de la (1998): *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Casiopea.
- (2001): "El Hombre Nuevo ante el otro futuro". In: Ders. (Hg.): *Almanaque. Cuba y el día después. Doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro*. Barcelona: Mondadori, 9–20.
- OYOLA, Gonzalo (2009): "Palpar la belleza en busca de sus cicatrices". In: Basile, Teresa (Hg.): *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo, 145–161.
- PENNING, Dieter (1985): "Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik". In: Thomsen, Christian Werner/Fischer, Jens-Malte (Hg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 34–51.
- PONTE, Antonio José (1995): "Por los años de Orígenes". In: *Unión. Revista de Literatura y Arte* 7, 18, 45–52..
- (1997): *Asiento en las ruinas*. Havanna: Editorial Letras Cubanas.
- (2002): *Contrabando de sombras*. Barcelona: Mondadori.
- (2004): *El libro perdido de los Origenistas*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- (2005): "Un arte de hacer ruinas". In: *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México: Fondo de Cultura Económica, 56–73.
- (2007): *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama.
- (2008): *Der Ruinenwächter von Havanna*. Übersetzt von Sabine Giersberg. München: Antje Kunstmann
- RIFFATERRE, Michael (1978): *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- RODRÍGUEZ, Reina María (2009): "Cetrería y naufragio". In: Basile, Teresa (Hg.): *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo, 35–42.
- ROJAS, Rafael (2005): "El campo roturado. Políticas intelectuales de la narrativa cubana". In: *Katatay. Revista Crítica de Literatura Latinoamericana* 1, 1/2, 42–51.

- RUBIO CUEVAS, Iván (2000): “Lo marginal en los novísimos narradores cubanos: estrategia, subversión y moda”. In: Reinstädler, Janett/Ette, Ottmar (Hg.): *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 79–89.
- SÁNCHEZ, Yvette (2000): “‘Esta isla se vende’: proyecciones desde el exilio de una generación desilusionada”. In: Reinstädler, Janett/Ette, Ottmar (Hg.): *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 163–176.
- SARLO, Beatriz (2007): “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”. In: Dies. (Hg.): *Punto de vista. Revista de cultura* 29, 86, 1–6.
- STRAUSFELD, Michi (2000): “Es gibt nur eine kubanische Literatur”. In: Dies. (Hg.): *Cubánísimo! Junge Erzähler aus Kuba*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 9–16.
- STROSETZKI, Christoph (2003): *Einführung in die spanische und lateinamerikanische Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt.
- THOMSEN, Christian W. (2008): “Groteske”. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*. 4. Aufl. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 268–269.
- VALLE, Amir (2006): “Megahistoria vs. Marginalia. El camino del neopolicial cubano”. In: *Revista Encuentro de la Cultura Cubana* 39, 70–77.
- WHITFIELD, Esther (2005): “Prólogo”. In: Ponte, Antonio José: *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México: Fondo de Cultura Económica, 9–30.
- ZEUSKE, Michael (2000): *Insel der Extreme. Kuba im 20. Jahrhundert*. Zürich: Rotpunktverlag.

Fragmentarisches Erzählen, zerstückelte Erinnerung und hybride Identitäten in Ricardo Chávez-Castañedas *La conspiración idiota*

Christiane Quandt

I.

Die Gruppe ‘Crack’, die sich seit 1994 aus Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Alejandro Estivill und Ricardo Chávez-Castañeda zusammensetzt, steckt sich in ihrem Manifest von 1996 hehre Ziele. So erhoben die ‘Crackeros’ einerseits den Anspruch die Literatur zu erneuern, mit dem Alten zu brechen und den Leser zu fordern, andererseits beziehen und berufen sie sich explizit und bewundernd auf literarische Werke und Autoren der Vergangenheit. Der Wille, sich von dem “magiquismo trágico” und der “literatura ligera” (Palou 2004: 217),¹ die Lateinamerikas Literatur in der weltweiten Wahrnehmung zu Unrecht geprägt habe, zu distanzieren, geht einher mit dem Bezug auf ausgesuchte auffällig kanonische mexikanische, französische, spanische, englische, (nord-)amerikanische, russische, deutsche und sogar portugiesische Autoren. Geradezu plakativ trägt das erste gemeinsame Werk der Crackeros den Titel “Variaciones sobre un tema de Faulkner”.² Und Pedro Ángel Palou schreibt im “Manifiesto”: “Primer mandamiento: ‘Amarás a Proust sobre todos los otros’” (Palou 2004: 212); immer wieder postulieren die Crackeros “Ruptura y continuidad”, in Interviews ebenso wie in essayistischen Texten und auch im “Manifiesto”, wo Ignacio Padilla schreibt: “[...] si no hay nada nuevo bajo el sol, es porque lo

1 Die dem “Manifiesto Crack” entnommenen Zitate und Referenzen entstammen dem Band Chávez-Castañeda, Ricardo/Padilla, Ignacio/Palou, Pedro Ángel/Urroz, Eloy/Volpi, Jorge (2004): *Crack: instrucciones de uso*. México: Mondadori, und werden mit dem Autor des jeweiligen Abschnitts, dem Erscheinungsjahr und der Seitenzahl angegeben.

2 Auffällig ist, dass auch Vargas Llosa, auf den im Folgenden vergleichend eingegangen wird, in seinem Buch über die Entstehung von *La casa verde* Faulkner als Referenz anführt: “[...] Faulkner era para mí el paradigma del novelista (todavía lo es)” (Vargas Llosa 1971b: 55).

antiguo también vale para la novedad” (Padilla 2004: 220). In Verbindung mit eben diesem Bruch, der einhergeht mit einer Art literarischen Traditionsbewusstseins, verwendet Ricardo Chávez sicherlich nicht zufällig den Begriff der ‘novela totalizadora’:

Contra esas novelas mundo, voraces, que todo lo aspiran y todo lo exhiben; libros que se quieren científicos, filosóficos, de enigma, etcétera, a un tiempo, y que, como la vida misma, desecha tanto como ciñe sin transformarse, así las novelas *totalizadoras* del Crack generan su propio universo, mayor o menor según sea el caso, pero íntegro, cerrado y preciso. (Chávez-Castañeda 2004: 222, Hervorh. C.Q.)

In ähnlicher Weise beklagt Ignacio Padilla den Verfall der Romankunst, indem er schreibt:

Ya nadie escribe novelas, o bien: ya nadie escribe novelas totales. [...] Mejor será hablar de novelas supremas y de nombres como Cervantes, Sterne, Rabelais y Dante, con todos los que los han seguido abiertamente. Se trata de organismos, que no por gigantescos debieran asustarnos, que no por monstruosos debiéramos privarnos de ellos. (Padilla 2004: 220)

Der Begriff ‘novela total’ geht bekanntlich auf den 1936 geborenen peruanischen Autor Mario Vargas Llosa zurück, wie auch Sabine Schlickers in einem Aufsatz hervorhebt (Schlickers 1998: 193). ‘Novela total’ bezeichne Romane, die vielschichtige Wirklichkeiten mimetisch darstellen, in deren Schichten das Rationale neben dem Irrationalen, das Unverständliche neben dem Selbstverständlichen bestehen könne. Vargas Llosa schreibt in seinem romantheoretischen Essay *La novela* über die ersten Romane, die er als solche bezeichnet: “Su descripción, su representación del mundo era, a diferencia de lo que ocurría en los otros géneros, no parcial sino, al contrario, total, o mejor dicho, totalizadora” (Vargas Llosa 1974: 72). Hierbei bezieht er sich allerdings zunächst auf die ‘großen’ realistischen Romane des 19. Jahrhunderts, an denen er den Begriff der ‘novela total’ orientiert. Die ‘totalen’ Eigenschaften dieser Werke sucht und findet er indes in erneuerter Form vor allem bei Gabriel García Márquez’ *Cien años de soledad* wieder (Vargas Llosa 1971a).

Die Art und Weise wie Ricardo Chávez-Castañeda den Begriff im “Manifiesto Crack” verwendet, deutet darauf hin, dass dies in bewusster Anlehnung an den Literaturnobelpreisträger des Jahres 2010 geschieht. Immer wieder betonen die Crackeros, dass sie in ihren Romanen eigene vielstimmige Universen schaffen wollen, um den Leser einerseits zum Eintauchen in die parallele Realität anzuhalten, ihn andererseits aber auch

durch die formale wie inhaltliche Komplexität der Texte beim Lesen zu fordern. Chávez-Castañeda erschafft in seinem Roman *La conspiración idiota* ein ganz spezielles, eigenes Universum, ja einen eigenen Raum der Erinnerung, der sich als Heterotopie (Foucault 1992) in einem Haus, das nicht zufällig 'la casa verde' genannt wird, manifestiert. Im Folgenden soll herausgearbeitet werden, inwieweit in *La conspiración idiota* offene oder versteckte Referenzen auf Vargas Llosas *La casa verde* erkennbar werden und welche Elemente diese Romane miteinander verbinden.

II.

Auffällig ist bei Ricardo Chávez-Castañeda die Präsenz der Kindheit; zum einen schreibt der Verfasser auch Literatur für Kinder und Jugendliche,³ zum anderen wiederholt sich die Thematik der Kindheit und Jugend in einigen seiner Romane wie *Miedo, el mundo de a lado* (2006) oder *Fernanda y los mundos secretos* (2004). Auch der Roman *La conspiración idiota* behandelt die Thematik des Heranwachsens, was der Autor in einem Interview wie folgt begründet:

El problema es que las coordenadas del sufrimiento humano son infinitas. A veces la tragedia que se vierte sobre mí por cada ventana del mundo que tiene que ver con lo que soy, con mis cicatrices, con lo que sé ver y tocar y masticar, con mi miserable hogar. En mi caso, la infancia y sus desgracias. (Chávez-Castañeda 2008)

Im Jahre 1994, neun Jahre vor Erscheinen des Romans im Jahr 2003, wird *La conspiración idiota*, nachdem bereits einige andere Werke von Chávez-Castañeda bekannte Auszeichnungen erhalten hatten, mit dem mexikanischen Preis Planeta-Joaquín Mortiz prämiert.

Die Erzählstruktur von *La conspiración idiota* stellt ähnlich hohe Ansprüche an den Leser wie Mario Vargas Llosas *La casa verde*. Bei Vargas Llosa verflechten sich fünf Erzählstränge, die analeptisch, also rückblickend, und proleptisch, vorausschauend, fragmentiert sind (Rabassa 1978: 32); bei Ricardo Chávez-Castañeda ist es nur ein Handlungsstrang, der aber ebenfalls parallel auf mehreren unterschiedlichen Zeitebenen erzählt wird und derart zerstückelt ist, dass eine eindeutige Entwirrung sehr schwierig wird.

³ Genannt seien *Rigoberto y los lobos* (2009) und *Las montañas azules* (1998) für Kinder und *El cadáver más bello del mundo* (2010) oder *La valla* (2000) für Jugendliche.

Von einem diskreten, fast anonymen Ich-Erzähler bekommt der Leser einen chaotischen Einblick in die kollektive Erinnerungskultur einer Gruppe vermittelt, die einen Teil der Pubertät und des Erwachsenenalters gemeinsam im Umfeld und Inneren des Hauses von Tía Daniela verbringt. Vasilisa und ihre Brüder Paliuca und Camilo sowie ihr späterer Freund Jair leben im Haus der Tía; die namenlose Erzählerfigur, aus deren Perspektive der Leser Einblick in die Welt des Romans erhält, wohnt in der Nachbarschaft und ist Teil der Gruppe.

Scheinbar ungeordnet werden die Schichten der Vergangenheit aus einer kaum vorhandenen, schwebenden Erzählgegenwart heraus erinnert. In diesen Analepsen wird der Leser allmählich Zeuge der nach dem zunächst mysteriösen 'lo del mar'-Ereignis regelmäßig stattfindenden 'reuniones' der einstigen Kinder. Zu diesem Zeitpunkt nehmen aber nur noch Jair, Vasilisa, die Tía und der Erzähler teil. Schon recht bald wird deutlich, dass bei den Treffen die gemeinsame Erinnerung an den verstorbenen Paliuca und sein offenbar außergewöhnliches Leben geradezu zelebriert wird.

Indem der Erzähler die 'reuniones' als Sprungbrett benutzt, entfalten sich punktuell analeptisch die Schichten der Vergangenheit: Die unterste ist die gemeinsam im Haus der Tía verbrachte Kindheit, denn als die Eltern der drei Geschwister sterben, ziehen die Geschwister zur Tante. Mit Paliucas Antwort auf die Frage, was er später werden wolle ("voy a ser bueno", CI⁴: 11) setzt die Erinnerung an die erste Phase ein. Es bleibt unklar, wie es dazu kommt, dass sich der Erzähler zehn Jahre lang von der Gruppe distanziert bzw. sich die Gruppe vielleicht sogar auflöst. Doch nach eben dieser Frist kommt es zu einer Fortführung der Vergangenheit, diesmal mit Paliuca als mysteriös-fragilem Zentrum der Aufmerksamkeit aller. Am Ende der zweiten Phase steht das rätselhafte Ereignis, 'lo del mar', das wiederum die 'reuniones' nach sich zieht.

Im Lauf der fragmentarisch-punktuell erzählten Vergangenheit der Gruppe verfolgt der Leser bruchstückhaft und scheinbar ungeordnet die individuelle Entwicklung der Figuren und der damit einhergehenden Gruppendynamik mit. So entstehen Freundschaften, Liebschaften, Intrigen zwischen den fünf Figuren, die in der Erinnerung wieder aufleben; besonderer Ausdruck kindlicher Grausamkeit ist hier das 'picatrix', ein

4 Chávez-Castañeda, Ricardo (2003): *La conspiración idiota*. México: Alfaguara; im Folgenden abgekürzt mit CI.

Buch, in dem der Erzähler die 'Sünden' Paliucas auflistet – denn dieser hatte ja versprochen, 'gut' zu sein.

Die große Frage, was eigentlich geschehen ist, ist von Beginn an drängelnd: Der Leser wird in das kryptisch dargestellte Erleben des Erzählers von 'lo del mar' katapultiert. Ohne einleitende Worte befinden wir uns mitten in dem Ereignis, das nicht näher benannt wird und um welches der gesamte Roman Erinnerungspirouetten dreht. Endlich, auf den letzten Seiten, nachdem sich die Frage "¿Qué pasó en el mar, Jair?" (CI: 226) diskret, aber insistent durch den gesamten Roman zieht, und zuletzt noch einmal artikuliert und im doppelten Wortsinn wiederholt wird, findet die Auflösung statt.

Hier erfährt der Leser die vollen Konsequenzen dieses gescheiterten kindlichen Projekts eines extrem unglücklichen Heranwachsenden. 'Lo del mar' bedeutet die textinterne Apokalypse, das Ende der Geschichte, das Ende der Erinnerung: Ein Ausflug ans Meer, der Paliuca zur Erholung dienen soll, endet mit einem doppelten Tod. Paliucas Versuch, seinen Bruder Camilo aus dem stürmischen Meer zu retten, scheitert, doch hat dieses Scheitern keine Geltung – der 'gute' Paliuca muss zurück ins Meer –, schließlich sterben beide.⁵

In letzter Konsequenz dehnt sich der Tod auf die gesamte Gruppe aus, wie schon im ersten Satz des Romans deutlich wird, in dem der Erzähler bereits auf den Todesfall referiert: "Yo no fui al mar adonde morimos" (CI: 7, Hervorh. C.Q.). Die erste Person Singular ("yo") wird hier mit der Form der ersten Person Plural ("morimos") verknüpft.

III.

Mario Vargas Llosa gehört zwar nicht zu denjenigen, die die Crackeros explizit zu ihren Vorbildern zählen, sein literarisch-theoretisches Werk wird jedoch durch die oben erwähnten Begriffe implizit aufgerufen. *La casa verde*, Vargas Llosas zweites Werk und einer der ersten Boom-Romane, entstand im Jahre 1964 und erschien erstmals 1965 (vgl. auch Vargas Llosa 1971b: 70).

⁵ Auffällig ist die Parallele zu einer frühen Erzählung Vargas Llosas, die in seinem ersten Erzählungsband unter dem Titel "Día Domingo" erschien. Hier buhlen zwei Heranwachsende um ein Mädchen und tragen den Konflikt 'wie echte Männer' trotz Trunkenheit bei einem Wettschwimmen aus. Zwar kommt niemand zu Tode, doch muss der Erzähler seinen Kontrahenten letztlich retten.

Wie im Falle der meisten Werke des Autors spielt er explizit in Peru und zeichnet ein fragmentiertes, aber doch insgesamt realistisches Bild der peruanischen Gesellschaft seiner Entstehungszeit. Fünf Handlungsstränge werden aufgenommen, verflochten und schließlich zusammengeführt; die zwei zentralen Orte der Handlung sind die an der Küste gelegene Kleinstadt Piura, an deren Rand auch das Bordell 'la Casa Verde' entsteht, und die wenig 'zivilisierte' Amazonassiedlung Santa María de Nieva, in der ein Schwesternorden indigene Mädchen aufnimmt und in ihrem Sinne erzieht. Eine der Protagonistinnen ist Bonifacia, ein missioniertes Mädchen, das erst Novizin, dann Hausangestellte wird und sich schließlich im Bordell in Piura prostituiert. Bonifacias Schicksal wird in einem Handlungsstrang verfolgt, in einem weiteren geht es um die Abenteurer Fushía und Aquilino, der dritte befasst sich mit dem Aufstieg und Fall des Bordellgründers Don Anselmo, ferner werden die Verstrickungen des Kautschukhandels beleuchtet und schließlich spielen die 'inconquistables' eine Rolle, vier Trinkkumpane und Stammgäste des Bordells. Zunächst werden diese fünf Stränge systematisch, später sporadisch verflochten. Wie bei Chávez-Castañeda lassen sich auch hier einzelne Passagen nicht eindeutig zuordnen. Durch die starke Fragmentierung entsteht einerseits der Eindruck der Simultaneität paralleler Realitäten, andererseits wird das Postulieren einer eindeutigen Wahrheit unwahrscheinlich. Der Leser wird durch Verschränkungen, Überblendung und Vermischung von Erzählperspektiven, Handlungsrahmungen und Rahmenhandlungen (in Vargas Llosas Romantheorie "cajas chinas" genannt; Vargas Llosa 1974: 42), sowie filmisch anmutende Raffungen von Szenenfolgen desorientiert und zur Suche nach Kohärenz, nach Sinn veranlasst (Strosetzki 1994: 179 ff.). Ähnliches lässt sich auch an dem behandelten mexikanischen Roman ablesen.

IV.

Strukturelle Vergleiche zwischen *La conspiración idiota* und *La casa verde* bieten sich ebenso an wie eine Untersuchung der expliziten Anspielungen auf Vargas Llosas Werk.

Die kollektive Erinnerungsheterotopie, die in *La conspiración idiota* erst entsteht und dann in sich zusammenfällt, ist eng an das Haus der Tante geknüpft (das im Roman auffälligerweise 'la casa verde' genannt wird) und wird so zu einem der "Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet

werden können” (Foucault 1992: 39). Was hier erst ein normales Wohnhaus und später der Ort der Erinnerung ist, ist bei Vargas Llosa ein Bordell. Am Rande des unwirtlichen kleinstädtischen Piura baut Don Anselmo allen Widrigkeiten und Sandstürmen zum Trotz die ‘Casa Verde’, ein grün gestrichenes Haus mitten im sandigen Gelb der Einöde – eine Oase, die einen Widerschein des undurchdringlichen Grüns des Dschungels in die Wüste bringt. Hier verliert das grüne Haus seine Materialität, indem es bei einer Art Hexenjagd abbrennt, doch bleibt es als Bordell an anderer Stelle bestehen, welches von der Tochter Don Anselmos, die dieser wahrscheinlich mit der blinden Hure Antonia gezeugt hat, weiter betrieben wird. So wird auch dieses Haus zu einem Raum, der mehr ist als seine bloße Materialität:

Entre el Estadio y el descampado, a medio kilómetro de la carretera que sale de Piura y se bifurca luego en dos rectas superficies oscuras que cruzan el desierto, una hacia Paita, la otra hacia Sullana, hay una aglomeración de chozas de adobe, latas y cartones, un suburbio que no tiene ni los años ni la extensión de la Mangachería, más pobre que ésta, más endeble, y es allí donde se yergue, singular y céntrica como una catedral, la casa de la Chunga, llamada también la Casa Verde. (CV⁶: 175; vgl. auch Harss 1978: 36)

Das grüne Haus am Rande der Wüste wird zu einem Ort der Fröhlichkeit, der Ausgelassenheit, ein Sinnbild des verlorenen Paradieses oder gar der verlorenen Kindheit (Harss 1978: 36). Und obwohl dieser Ort nicht mehr real existiert, besteht er doch weiter und verknüpft sich mit einem neuen realen Ort – eine Heterotopie, die die Erinnerung an die alte ‘Casa Verde’ in das neue Bordell einfügt.

Der reale Ort des Hauses wird in *La conspiración idiota* zu einem symbolischen Ort der Erinnerung, an dem die Protagonisten sich nach langer Zeit wieder treffen und die weitgehend unangenehme Erinnerungsarbeit leisten:

Fue difícil el regreso a la casa de tía Daniela. Venían de un aturdimiento como limbo y ventanas abiertas para no sofocarse desde la desgracia. El “nos vemos luego” con que se despidieron se había extendido años y nos encontró deshabitados al trato. (CI: 60)

Die für Don Anselmo ebenso schwierige Erinnerung an das erste grüne Haus in der Wüste wird bei Vargas Llosa wiederholt geleugnet: “–No hubo ningún incendio, ninguna Casa Verde –afirmaba el arpista– . Inven-

6 Vargas Llosa, Mario (2010): *La casa verde*, Madrid: Santillana Ediciones Generales; im Folgenden abgekürzt mit CV.

ciones de la gente, muchachos” (CV: 282), allerdings steht dem gegenüber die ebenso wiederholte, eingehende Beschreibung des Brandes, der von Padre García und den wütenden Frauen Piuras gelegt worden war:

[...] y la palabra del padre García se elevó, tronó sobre el mar y, entre las olas y los tumbo, tentáculos innumerables se alargaban, atrapaban a las habitantes[!], las derribaban y en el suelo las golpeaban. Y, luego, el padre García y las mujeres inundaron la Casa Verde, la colmaron en unos segundos y, desde el interior, provenía un estruendo de destrucción: estallaban vasos, botellas, se quebraban mesas, se rasgaban sábanas, cortinas. [...] La Casa Verde ardía: púrpuras, agudas, dislocadas se veían las llamas dentro del humo ceniciento que ascendía hacia el cielo piurano en lentos remolinos. (CV: 272 f.)

In *La conspiración idiota* wird das Erinnern ritualisiert, durch die Formel “¿Se acuerdan?” das Erzählen vergangener Ereignisse ‘getriggert’:

Cuando Vasilisa dejó de levantarse precipitadamente para ocultar un tropiezo con el pasado [...] vino el primer ¿Se acuerdan?, porque nunca convocamos otro tiempo verbal en las reuniones, y un ¿se acuerdan? sumado a otro los convenció de hablar en casa de tía Daniela ¿por qué no?, de una próxima vez. (CI: 63)

Letztlich wird die Leerstelle, die in der Erinnerung immer deutlicher zum Vorschein kommt, so präsent, dass die Gruppe erschrickt: “La ausencia – murmuró Vasilisa – ¿sintieron la ausencia? Yo no podría dormir allí” (CI: 66). Anstatt nun aber das Haus zu verlassen und so der Erinnerung keinen Raum mehr zu geben, geschieht das Gegenteil. Indem sich die Tante anschickt auszugehen, es aber letztlich nicht tut, wird der Erinnerung im Haus immer mehr Raum gegeben, die Einrichtung wird in Kisten verpackt, die Bilder und Spiegel werden von den Wänden genommen, die Möbel verschwinden:

Tía señaló orgullosa los rectángulos de pared donde antes colgaron relojes; rectángulos círculos limpios de polvo, una ventana de pintura intocada que apareció bajo el lienzo de la Última Cena. [...] Tía descolgó también los espejos si Vasilisa quería ponerse más rímel en la mirada debía buscarse en el baño o en un estuche que guardaba dentro del bolso. (CI: 73 f.)

Zuletzt gibt es nicht einmal mehr Stühle:

Llegar a palabras como decepción fue el último logro de las reuniones. Para entonces tía mudó el comedor y en la entrada sólo quedaron las huellas del traslado [...] No quedó nada en la planta baja. [...] Permanecieron desconcertados en el galerón abandonado en donde tía Daniela no les había dejado ni siquiera las sillas para sentarse a recordar. (CI: 202)

Und schließlich implodiert die Heterotopie. Der Raum der Erinnerung wird mit der monströsen Leerstelle, die durch den immer wieder repetierten Satz “¿Qué pasó en el mar, Jair?” markiert wird, angefüllt, bis er so dicht wird, dass er in sich zusammenfällt. Bemerkenswert ist, dass der Erzähler ab hier von ‘ellos’ spricht, statt von ‘nosotros’. Er hört also auf, sich in die Gruppe einzubeziehen:

Fue la última reunión. Lo que vino después lleva otro nombre menos formal, menos esperanzado. [...] Abajo las cortinas y las ventanas se abrieron de nuevo; los muebles son otros; nadie habla más de la mudanza [...] Habrá tiempo de pensar empujando lejos la historia como si no hubiéramos sido nosotros, echarla fuera con voz neutra y la distancia que de una tercera persona gramatical, siempre benigna, siempre misericordiosa: Ellos, Ellos, Ellos. (CI: 232)

Die Zerstörung des grünen Hauses bei Vargas Llosa kann durchaus mit der Implosion des Erinnerungsraums bei Chávez-Castañeda verglichen werden. Der insgesamt pessimistischen Grundstimmung, die in *La casa verde* vorherrscht, wird durch den Bau des Bordells zeitweise eine utopische Insel der Glückseligen entgegengesetzt, die jedoch mehrfach gebrochen wird – kann ein Bordell überhaupt Glückseligkeit repräsentieren? Und wenn ja, für wen? – und schließlich verbrennt. Die Erinnerung an die idealisierte Vergangenheit wird geleugnet, die Wahrhaftigkeit des Erzähldiskurses stellt sich selbst in Frage und der idealische Raum wird zu einem bloßen Schatten in der dystopischen Wirklichkeit. Indem sich der Erzähler bei Chávez-Castañeda von der Gruppe distanziert und den Erinnerungsraum verlässt, verhält er sich anders als Anselmo, der die Existenz seiner ‘Casa Verde’ leugnet. Der Erzähler tritt aus der Heterotopie heraus – das Haus der Tante ist nun mehr ein realer Ort, Anselmo hingegen leugnet die Realität seines Bordells und macht es so zur reinen Utopie, deren Allusion an die verlorene Kindheit so aber in ihrer Wirkung noch weiter verstärkt wird. Die neue ‘Casa Verde’ ist für Anselmo nur mehr ein realer Raum (Harss 1978: 36).

V.

Die Figuren, die die heterotopischen Räume hauptsächlich ‘füllen’, bieten sich hier zur vergleichenden Betrachtung an: Bonifacia, die indigene junge Frau, die in der katholischen Mission aufwächst, und die gequälte Figur Paliuca.

Bonifacia vom Stamm der Aguaruna wird als Kind entführt und später im Kloster in Santa María de Nieva erzogen und als Novizin aufgenommen. Nachdem sie aber einer Gruppe indigener Mädchen zur Flucht aus der Klosterschule verhilft, verliert sie die Gunst der Oberin und wird verstoßen. Zunächst wird sie von Adrián und Lalita Nieves als Hausmädchen angestellt, dann verliebt sich Sargento Lituma in sie und nimmt sie nach der Hochzeit mit nach Piura, wo er allerdings durch seine alten Trinkkumpane, die 'inconquistables', zu Straftaten angestiftet im Gefängnis landet. Als er wieder frei kommt, arbeitet sie bereits als 'la Selvática' für die 'Chunga' in der zweiten 'Casa Verde'.⁷ Bonifacia ist durch ihre bewegte Vergangenheit und den wiederholten gewaltsamen sozialen wie örtlichen Umgebungswechsel in ihrem moralischen Verständnis und ihrer Identität nicht sehr gefestigt. Zwar ist die christliche Prägung durch die Ordensschwester stark, doch die Entwurzelung aus der indigenen Gesellschaft bleibt spürbar – sie begegnet dieser Ambivalenz, indem sie zwischen den inneren Gegensätzen laviert, pendelt und strauchelt, doch stets im Kern unversehrt bleibt. Später ist sie sogar in der Lage, die eigene Identität aktiv zu affirmieren. Ihr innerer Konflikt manifestiert sich immer wieder während der Zeit im Orden, als Bonifacia ihre indigene Identität wiederholt zu leugnen versucht:

–¿Por qué nunca nos dijiste que hablabas aguaruna, Bonifacia? –dijo la superiora.

–¿No ves cómo de todo las madres dicen ya te salió el salvaje? –dijo Bonifacia–. ¿No ves cómo dicen ya estás comiendo con las manos, pagana? Me daba vergüenza, madre. (CV: 106)

In ihrer Scham und der Leugnung der Sprachkenntnisse wird der Konflikt deutlich, der sie zur Befreiung der indigenen Mädchen veranlasst. Jedoch bleibt sie nach diesem Akt der Auflehnung zunächst devot und möchte ihre Tat nicht zugeben: “–Ya sé, madre, por eso te pido que reces por mí –dijo Bonifacia–. Es que esa noche me volví salvaje, vas a ver qué horrible” (CV: 107). Da ihre Unterwerfung hier scheitert – sie wird aus dem Orden ausgeschlossen – beginnt nun die Suche nach anderen Identitätsoptionen, die schließlich im Bordell endet. Es fällt ins Auge, dass Paliuca, die zentrale Figur in *La conspiración idiota*, durch die eigene moralisch-programmatische

7 “–Se ha hecho puta, hermano –dijo Josefino–. Está en la Casa Verde. El Mono tuvo otro acceso de tos, su copa rodó al suelo y en la tierra una manchita húmeda se encogió y desapareció” (CV: 105).

Aussage “voy a ser bueno” (CI: 11), der er sein Leben lang versucht nachzukommen, unter ähnlichen moralischen Druck gerät wie Bonifacia im Orden und schließlich bei dem verzweiferten Versuch, diesem Anspruch gerecht zu werden, stirbt. Indem bei Bonifacia die Entführung aus ihrem Geburtsdorf immer wieder neu inszeniert wird, wird sie gezwungen, alle diese Wendungen mitzuvollziehen, verliert dabei aber nicht ihre Persönlichkeit. Da ihr Versuch, durch Unterwerfung bei den Schwestern bleiben zu dürfen scheitert, muss sie sich andere Wege suchen. Von Lituma wird sie erneut verschleppt und auch vergewaltigt, in dieser Situation ist sie aber nur zu Beginn devot. Hier werden ‘Schuhe’ erst zum Symbol der Unterdrückung, später zu einem Zeichen der Emanzipation. Noch in Santa María sind Schuhe ein Thema zwischen Lituma und Bonifacia: “Aquí no importaba, chinita, pero cuando se fueran, tendría que andar siempre con zapatos” (CV: 380). Im Bordell schließlich legt Bonifacia die quälenden Schuhe ab: “Bonifacia dejó la botella en una repisa, se sentó, las bestieciillas se sosegaron y, de pronto, silenciosos, rebeldes, rapidísimos ayudándose uno al otro, sus pies se libraron de los zapatos” (CV: 404).

Indem sie als Prostituierte nicht zu Lituma zurückkehrt, sondern die Zwischenwelt des Bordells für sich in Anspruch nimmt und damit eine Identität in der Alterität findet, postuliert sie für sich einen gelungenen Hybridisierungsprozess – im Bordell trägt sie den Namen ‘la Selvática’ und legt schließlich die Schuhe ab. Sie vereint in sich und ihrem Leben Elemente aus mehreren Welten, ohne einen der Teile ihrer Identität dabei zu verleugnen. Ihre Antwort auf die Frage Josefinos, von dem sie nach Litumas Festnahme verführt wurde, ob sie den Akt genossen habe: “–Me gustó porque soy mala [...] No me preguntes, es pecado, no hables de eso” (CV: 434), kann also als Identität stiftende Selbstaffirmation gesehen werden, als Betonung der Differenz, als Auflehnung gegen die Unterdrückung ihrer Identität – und ihrer Sexualität im Orden –, als Synthese der vielen begonnenen Identifizierungsprozesse in einer hybriden Identität zwischen allen Welten (Faverón Patriau 2006: 128). Bei Paliuca kann dagegen das erste Trauma (der Tod seiner Eltern und der Umzug zur Tante) nicht überwunden werden. Der Versuch, die eigene Identität zu postulieren (“voy a ser bueno”) misslingt. Der Einfluss von außen, die große Aufmerksamkeit, die ihm zuteil wird, hilft nicht, sondern erzeugt vielmehr einen großen sozialen Druck (“¿Cómo va a ser bueno? Esa era la preocupación silenciosa”, CI: 89), dessen sich die Gruppe nicht unbedingt bewusst ist (“No es que ese ‘Ser bueno’ les pareciera gran cosa ni que

estuviéramos muy seguros de comprender”, CI: 90), der aber letztendlich fatale Folgen hat. Immer wieder tut er ‘Gutes’, übergeht sich dabei selbst und steigert seine guten Taten ins Groteske:

Fue una vecina de tía quien tocó la puerta. Que su sobrino enloqueció. [...] Veían que Paliuca no arrojaba dulces. ¡Dinero! ¡chilló Vasilisa [...] Sacó un billete. Y Vasilisa ¡Lo está partiendo! Lo fue rompiendo en pedazos cada vez más pequeños. Los arrojó sobre su cabeza. (CI: 75)

Paliuca gibt dem Druck von außen letztlich nach und versäumt es im Gegensatz zu Bonifacia, sich im richtigen Augenblick aufzulehnen:

Una sombra doblada por el cansancio, estremecida por la tos. Y se sintieron traicionados. Como si sólo existieran dos opciones: salir con Camilo o no salir. Y allí estaba la sombra. [...] La grieta en todas nuestras memorias: no íbamos a permitir que fracasara. (CI: 229)

Die trockene, fast makabre Schlussfolgerung des Erzählers bestätigt das Scheitern dieses fragilen Protagonisten:

LOS HECHOS [...]

Paliuca quiso ser bueno.

Paliuca fracasó. (CI: 215)

VI.

Obleich der starke Bezug des Crack zu den Boom-Romanen bekannt ist, scheint der explizite intertextuelle Dialog sowohl mit dem Roman *La casa verde* als auch mit der Erzählung “Día Domingo” und möglicherweise mit dem im vorliegenden Text nicht näher behandelten Bildungsroman *La ciudad y los perros* im Falle von *La conspiración idiota* kaum beachtet. Auch insgesamt finden sich erstaunlicherweise nur spärliche Untersuchungen zu den beim Publikum weniger populären Crack-Werken.⁸ Sowohl strukturell als auch inhaltlich sind, wie gezeigt werden konnte, starke Parallelen zwischen den besprochenen Texten erkennbar. Während beide Werke eine unhintergehbare Realität durch die zeitliche wie räumliche Fragmentierung unwahrscheinlich werden lassen, ist Chávez’ pessimistische Entwicklung der Pro-

⁸ Hier sei auf mögliche Intertextualitäten zwischen *Si volvieran sus majestades* von Ignacio Padilla und *Yo, el supremo* von Augusto Roa Bastos verwiesen sowie zwischen dem in *Tres bosquejos del mal* enthaltenen Kurzroman “Imposibilidad de los cuervos”, ebenfalls von Ignacio Padilla, und Vargas Llosas *El hablador* sowie García Márquez’ *Cien años de soledad*, die noch nicht untersucht wurden.

tagonistenfigur sowie der fehlende Bezug auf ein größeres nationales oder ideologisches Kollektiv (oder Korrektiv) möglicherweise ein Hinweis auf die Unmöglichkeit, lateinamerikanische Romane als nationale Allegorien zu sehen, wie sie Fredric Jameson 1986 noch für alle “third-world literature” postuliert hatte.⁹ Auch die der neueren lateinamerikanischen Literatur vielfach attestierte Tendenz fort vom Denken in Kollektiven hin zu einem Bewusstsein für die Nöte des Individuums zeigt sich hier deutlich. Zwar verfolgt auch Vargas Llosas Text individuelle Schicksale, doch ist erstens keine Fixierung auf eine Figur erkennbar und zweitens schlägt *La casa verde* immer wieder eine Brücke zur politischen und sozialen Realität der beschriebenen Zeit. Die Figuren lassen sich somit vor allem als Allegorien der Nation Peru in ihrem Kampf um Behauptung, um Identität lesen. Bei Chávez-Castañeda ist dies durch das nahezu vollständige Fehlen eines politisch oder geografisch situierbaren ‘Außen’ kaum möglich. Trotz des von den Crackeros postulierten “rescate de la gran novela” (Cortés 2000: 137) geht es nicht um eine Wiedererweckung des Boom-Romans, sondern um eine Weiterentwicklung unter neuen Voraussetzungen. Während bei Vargas Llosa eine hybride Identität als diejenige postuliert wird, die sich (als einzige) behaupten kann, wird bei Chávez diese utopische Vorstellung der *mesitaje* auf grausame Weise negiert. Auch mit dem autobiografisch gefärbten Coming of Age-Roman, Vargas Llosas *La ciudad y los perros*, hat der als Anti-Bildungsroman lesbare Text Chávez-Castañedas kaum etwas gemein. Bei Vargas Llosa geht der Protagonist als erfolgreich geformte (männliche!) Persönlichkeit aus dem Roman hervor. *La conspiración idiota* ist ihrerseits als kritische Auseinandersetzung mit einer (post-)postmodernen Orientierungslosigkeit zu lesen, die über das Ende der großen Erzählungen und der großen Persönlichkeiten längst hinaus ist. Das Jenseits des Endes aller Utopien, vielleicht sogar des Endes der Nation als Konzept, wird hier und auch in anderen Romanen des Autors¹⁰ literarisch durchgespielt. Das Scheitern der Figur Paliuca und ganz beiläufig auch der Gruppe als konstruierte Familie erlebt der Leser erbarmungslos mit, während der von einer außerliterarischen Geografie losgelöste Erzählraum auf die Größe eines Zimmers

9 “All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call *national allegories*, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel” (Jameson 1986: 69, Hervorh. im Original).

10 Genannt sei hier die beeindruckend düstere Dystopie *El día del hurón* von 1997.

zusammenschrumpft. Gerade die Tatsache, dass keine Lösung angeboten wird, illustriert die erschreckende Seite einer (post-)postmodernen Freiheit, an der vielleicht nicht nur die literarische Welt scheitert. Die kritische Auseinandersetzung mit dem Boom wird anhand von expliziten wie impliziten Verweisen deutlich, sie zeigt aber auch eine Weiterentwicklung in Abgrenzung zu den nationalen Allegorien im Sinne Jamesons. Dies kann als eine Emanzipation von den auf dem internationalen Buchmarkt noch immer verbreiteten Erwartungen in Bezug auf den magischen Realismus und die lateinamerikanische Literatur als nationale Allegorie gesehen werden. Ob sie auf internationaler Ebene erfolgreich ist, bleibt abzuwarten.

Literaturverzeichnis

- CHÁVEZ-CASTAÑEDA, Ricardo (2003): *La conspiración idiota*. México: Alfaguara.
- (2008): “Ensayo Globalización y dolor”. <<http://ricardochavezcastaneda.com>> [18.03.2013].
- CHÁVEZ-CASTAÑEDA, Ricardo/PADILLA, Ignacio/PALOU, Pedro Ángel/URROZ, Eloy/VOLPI, Jorge (2004): “Manifiesto Crack”. In: Dies.: *Crack: instrucciones de uso*. México: Mondadori, 207–224.
- CORTÉS, María Lourdes (2000): “En busca de Volpi”. In: *Hispanérica* 29, 87, 137–141.
- FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (2006): “La Casa Verde y las teorías de la subjetividad latinoamericana”. In: *El Chasqui. Revista de literatura latinoamericana* 35, 1, 119–132.
- FOUCAULT, Michel (1992): “Andere Räume”. Übersetzt von Walter Seitter. In: Barck, Karlheinz/Gente, Peter/Paris, Heidi/Richter, Stefan (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, 34–46.
- HARSS, Luis (1978): “Green House Mirrors”. In: *World Literature Today* 52, 1 (Mario Vargas Llosa Issue), 34–38.
- JAMESON, Fredric (1986): “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”. In: *Social Text* 15, 65–88.
- OSUNA OSUNA, Gabriel (2008): *Literatura e historia en la novela mexicana del fin de siglo*. Madrid: Pliegos.
- RABASSA, Gregory (1978): “‘O Tempora, O Mores’: Time, Tense and Tension in Mario Vargas Llosa”. In: *World Literature Today* 52, 1 (Mario Vargas Llosa Issue), 30–33.
- SCHLICKERS, Sabine (1998): “‘Conversación en la Catedral’ y ‘La guerra del fin del mundo’ de Mario Vargas Llosa: Novela total y novela totalizadora”. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 24, 48. México: Centro de Estudios Literarios ‘Antonio Cornejo Polar’ – CELACP, 185–211.
- STROSETZKI, Christoph (1994): *Kleine Geschichte der lateinamerikanischen Literatur im 20. Jahrhundert*. München: C. H. Beck.

- VARGAS LLOSA, Mario (1971a): *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral.
- (1971b): *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets Editor.
- (1974): *La novela*. Tapiales: América Nueva.
- (2010): *La casa verde*. Madrid: Santillana Ediciones Generales [erstmals 1965].

IV.

Exotika / Erotika

Raphaël Confiant: *Adèle et la pacotilleuse* als Modell karibischer Theorieproduktion

Gesine Müller

Die literarische Produktion der frankophonen Karibik spielt innerhalb der neueren lateinamerikanischen Literaturen eine recht partikuläre Rolle. Dies hat mit vielen Gründen zu tun. Die Karibik und Lateinamerika zusammenzudenken, liegt auf der Hand. Dennoch gibt es traditionell Abgrenzungsbemühungen, dies vor allem aufgrund der erheblich anderen Geschichte, die die karibischen Inseln eint und vom lateinamerikanischen Festland unterscheidet, basieren die Gesellschaften doch alle auf einer weitgehenden Ausrottung der indigenen Bevölkerung und auf Sklavenhaltergesellschaften, die dann durch mehrere Immigrationswellen – besonders hervorzuheben: indische Fremdarbeiter – abgelöst wurden. Die französischen Überseedepartements Martinique und Guadeloupe nehmen dabei nochmals eine Sonderstellung ein, denn sie gehören bis heute zu Frankreich und man bewegt sich dort unter EU-Bedingungen. Dass dies für die literarische Produktion komplexe Folgen hat, liegt nahe: Eine multiple Orientierung sowohl am Pariser Literaturbetrieb und am akademischen Feld des französischen Festlandes als auch an den karibischen und lateinamerikanischen Nachbarn führt zu der Frage, wo die Literatur der französischen Antillen heute zu verorten ist. Literaturbetrieb und akademisches Feld hängen in Frankreich eng zusammen, und so kommt es nicht von ungefähr, dass die meisten namhaften Autorinnen und Autoren der französischen Antillen nach diesem Vorbild gleichzeitig Professuren für Literaturwissenschaft bekleiden.

Die literarisch sehr reiche Region¹ hat sich in den letzten Jahrzehnten kontinuierlich zu einem der privilegierten Orte für die Theorieproduktion emporgeschwungen: ‘Négritude’, ‘Antillanité’, ‘Créolité’, ‘Relationalité’ – in dieser chronologischen Abfolge wird versucht, spezifisch antillanische Identitätskonstruktionen zu formulieren oder immer wieder neu zu hinterfragen.

1 Die Karibik hat sich in besonderer Weise als privilegierte Region von “Literaturen ohne festen Wohnsitz” etabliert. Vgl. Ette 2005: 123–156.

Raphaël Confiant wurde 1951 geboren und ist seit 1979 Dozent für englische Sprache und Literatur an der Université des Antilles et de la Guyane (Martinique). Er schrieb zunächst Kreolisch und verfasste 1988 seinen ersten Roman *Eau de Café* (dt. *Insel über dem Winde*) auf Französisch. Für *Ravines du devantjour* (dt. *Das Flüstern der Zamanas*) erhielt er 1993 den Premio Casa de las Américas und den Prix Jet Tours. Er gilt neben Patrick Chamoiseau als Begründer der 'Créolité', die auf frühere Strömungen, wesentlich die 'Négritude' und die 'Antillanité', Bezug nimmt und sich bemüht, ein neues, vielstimmiges Identitätskonzept zu entwickeln, das anders als die Ideen ihres Mitstreiters Édouard Glissant durchaus eine konkrete Beziehung zu den antillanischen Gesellschaften aufweist und damit der Kritik eines neuen Essentialismus ausgesetzt ist. Hinsichtlich der Frage nach den Poetiken in den jüngsten lateinamerikanischen Literaturen möchte ich folgenden Fragen nachgehen:

1) Im Zuge eines wissenschaftlich häufig zusammengedachten Komplexes Lateinamerika und Karibik stellt sich bei der Untersuchung von Gegenwartsliteraturen die Frage, inwiefern sich ein Schreiben im französischen Überseedepartement von aktuellen lateinamerikanischen Produktionen unterscheidet. Diese Frage stellt sich bewusst der Tendenz entgegen, regional-geografische Zuschreibungen endgültig zu verabschieden (siehe "Manifiesto Crack"²).

2) Welche Beziehung gibt es zwischen karibischer Theorieproduktion – die sich auf literarisch-philosophischer Ebene vor allem mit den kanonisierten Texten eines Derek Walcott, Édouard Glissant oder Antonio Benítez Rojo einen Namen gemacht hat – und literarischen Ausdrucksformen? Dabei soll der Umgang mit dem Identitätsparadigma im Zentrum stehen, kann doch bei aller Unterschiedlichkeit in der Ausprägung der neuesten lateinamerikanischen und karibischen Literaturen sicherlich eine Gemeinsamkeit konstatiert werden, nämlich die allgemeine Abkehr von genau diesem Paradigma. Dass Raphaël Confiant dabei eine Protagonistenrolle einnimmt, ist angesichts seines Bekenntnisses zur 'Créolité' nicht verwunderlich.

2 Chávez-Castañeda u.a. 2004. 'Crack' ist der Name einer Gruppe mexikanischer Autoren, die alle um 1968 geboren sind und mit ihrem "Manifiesto Crack" (1996) eine bewusste Abwendung vom in Lateinamerika allzu dominanten Postulat des magischen Realismus fordern. Die wichtigsten Vertreter sind Jorge Volpi und Ignacio Padilla. Vgl. Müller 2004: 280 f.; in diesem Zusammenhang siehe auch den Beitrag von Christiane Quandt in diesem Band.

Sein 2005 erschienener Roman *Adèle et la pacotilleuse* spielt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Karibik, in ihrer Diaspora (mit einem Knotenpunkt in Halifax, Kanada) und in Frankreich. Damit drängt sich unmittelbar die Frage auf, ob es sich bei dem Roman um eine ‘nueva novela histórica’ im Sinne des Bolívar-Romans von García Márquez (1989) oder *La Campaña* (1990) von Carlos Fuentes handelt.

Adèle et la pacotilleuse

Getrieben von der unglücklichen Liebe zu einem britischen Offizier, Albert Pinson, begibt sich Adèle Hugo, die Tochter des großen französischen Dichters, nach Nordamerika, um ihn dort zu suchen. Nach mehreren Jahren in Kanada, in denen anscheinend Pinson die Liebe nicht erwidert, folgt sie ihm nach Barbados, wo sie erfährt, dass dieser wohl in Birma sei. Tief unglücklich und geistig verstört wird sie (gegen Ende des Jahres 1870) in der Situation zwischen zwei um sie ringenden Schwarzen von einer ‘pacotilleuse’ – einer zwischen den karibischen Inseln pendelnden Kleinwarenhändlerin – namens Céline Alvarez Bàà gefunden. Céline, die sowohl afrikanische, andalusische als auch karibische Ursprünge hat, entwickelt zu der weißen Französin eine Mutter-Tochter-Beziehung und wird sich fortan mit selbstloser Fürsorge um Adèle kümmern und alles in ihrer Macht Stehende tun, um die verstörte junge Frau zu ihrem Vater zurück zu geleiten. Dafür bringt sie die junge Dame nach Saint-Pierre de Martinique, wo sie unter großen Schwierigkeiten und mit Hilfe von Verdet, einem reichen Verehrer Hugos, Kontakt zu dem Dichter in Frankreich aufnimmt. Adèle wird zwischenzeitlich in eine Heilanstalt gebracht, doch es gelingt Céline, sie auszulösen und mit Hilfe Verdets im April 1872 die Reise nach Paris anzutreten.

Nach einer kurzfristigen Erholung Adèles wird jedoch deutlich, dass ihre Geistesstörung nicht umkehrbar ist. Céline plant ihre Rückkehr in die Karibik und bittet Hugo, dessen Mätresse sie geworden ist, Adèle mit ihr gehen zu lassen, da es dieser auf den Antillen besser gehe. Doch Hugo weigert sich. Zurück in der Karibik, erhält Céline einen Brief, in dem sie von ihm gebeten wird, nach Paris zurückzukehren, da nur sie allein eine beruhigende Wirkung auf seine Tochter ausübe. Zur zweiten Reise kommt es im Herbst 1872, bei der Céline von Hugo erstmals als erwachsene Frau behandelt wird. Er bittet sie, bei seiner Tochter zu bleiben, da

er bald sterben werde. Doch Céline lehnt ab und kehrt endgültig zurück in die Karibik. Trotz ihrer Bitte, seine Tochter Adèle nicht in einer Anstalt zu internieren, verfährt Hugo so aus Sorge, seine Erben würden diese nach seinem Tod auf die Straße schicken.

Confiant gliedert den Roman in sieben Kapitel. Er pflegt einen polyphonen Erzählstil; Erzähler und Protagonisten haben abwechselnd das Wort. Somit treten mehrere Perspektiven und auch immer wieder Bruchstücke mehrerer karibischer Sprachen zutage. Da Confiant auf eine lineare Zeit oder Ortsbeschreibung verzichtet, wird oft erst bei der zweiten oder dritten Erwähnung eines Ereignisses das gesamte Bild klar. Dies trägt zu einer eigentümlichen Lektüre-Dynamik bei. Obwohl der Roman auf Französisch geschrieben ist, vermittelt er, dass es sich dabei für viele nur um eine offizielle Sprache handele, und nichts weiter. Als Céline in Bordeaux ankommt, liegt ihre Sprachwelt zwischen Französisch und Spanisch. Doch selbst ihr Französisch ist nicht wirklich präsent, da überall, wo man Französisch spricht, auch 'Créole' gesprochen wird. Céline betet auf Spanisch oder Englisch, aber nicht auf Französisch. Unter dem Aspekt der Sprachenvielfalt liegt die Schlüsselszene in jenem Moment, in dem Céline erfährt, dass ihre Mutter in Haiti im Sterben liegt. Sie sucht Chrisopompe auf, um ihn einen Abschiedsbrief schreiben zu lassen und kann sich für keine Sprache entscheiden. Schließlich wählt sie Créole und Chrisopompe erweist sich als wahrer Meister bei der Verschriftlichung dieser Sprache, die eigentlich keine Schrift kennt. Seine Inspiration hat er von François Marbot, der um 1850 auf Créole *Fables de La Fontaine travesties en créole par un vieux commandeur* geschrieben hatte. Eine weitere spannende und originelle Passage im Roman ist eine Geisterbeschwörung, die Céline, Adèle und Victor Hugo am Abend des 22. April 1872 um 22:30 Uhr abhalten: Die erste Frage, die dem Geist gestellt wird, lautet, welche Sprache sie sprechen sollten.

Von der Insularität zur Archipelisierung

Beide Frauen, Céline und Adèle, könnten unterschiedlicher nicht sein. Die eine verkörpert Europa, die andere die Karibik in ihrer gesamten Vielfalt, die eher als Reichtum denn als Hindernis gesehen wird. Diese Vielfalt kann vielfach verteilt oder auch in einem vereint sein, beispielsweise in der Gestalt von Céline und der anderen 'pacotilleuses'. Sie sind es, die die Spra-

chen dieser Welt sprechen, sie verbinden die Inseln, und sie sind es auch, die die Käufer dank ihrer Produkte andere Welten erleben lassen. Die Karibik fungiert als Spiegel und Miniaturmodell der gesamten Welt mit Einflüssen aus Europa, der Levante, dem Orient über Indien bis China (Confiant 2005: 69–72). Der ganze Planet scheint in der Karibik “seine Träume zu entladen”, wie Confiant formuliert:

Chaque île, mystérieusement affectionne un produit, une marchandise, une plante, un outil, des philtres et des onguents particuliers, des tissus dédaignés ailleurs. Pourtant, beaucoup de tout cela ne provient pas de l’Archipel. Toute la planète semble y déverser ses rêves. (Confiant 2005: 69)

Jede Insel, auf der die ‘pacotilleuses’ ihre Waren kaufen, hat ihre eigene Spezialität. Auf Kuba sind es Spiegel und Kämme aus chinesischem Schildpatt, auf Trinidad, wo die indigene Bevölkerung noch recht zahlreich vertreten ist, gibt es Gewürze aus Indien. In Saint-Pierre auf Martinique erhält man Seide aus Syrien, Palästina und dem Libanon. Es ist das kleine Paris der Antillen. Céline kauft ihre Ware bei Abdelwahab El Fandour und verkauft ihre Seide in St. Vincent und in Grenada. Aus dem industriellen Europa werden Enzyklopädien, Taschenuhren, Ferngläser, Stifte und Tintenfässer, Sägen und Hämmer, Zirkel und Lineale importiert. Manchmal stößt die ‘pacotilleuse’ auf ein besonderes, einzigartiges Stück wie die Kristall-Sanduhr des alten Chinesen, von der Céline träumt. Sie wird sie nach seinem Tod erhalten, verspricht ihr der alte Chineser. Jedes Mal, wenn sie Jamaika verlässt, hat sie Angst, das Stück nicht wiederzusehen, befürchtet, dass man seine Hütte plündert, bevor sie zurückkehrt. Nach fünf Jahren stirbt er an einer Grippe, bis zu seinem Tode gepflegt von Céline, Erbin der mit Sand aus der Wüste Gobi gefüllten Uhr. Sie behält die Uhr zwei Jahre, verkauft sie dann aber für ein paar Goldstücke an einen Pflanzer und wird dies ihr ganzes Leben lang bedauern. In Grenada gibt es die beste Muskatnuss, und der Rum von Martinique ist “l’empereur des rhums”. Der Kaffee aus Guadeloupe und der Tabak aus Kuba werden von allen bevorzugt (Confiant 2005: 78–82).

Als Adèle Céline trifft, ist diese 42 Jahre alt. Sie ist auf dem Meer geboren, “fille d’aucune terre, d’aucune de ces îles que se disputent depuis des siècles Espagnols, Anglais, Français, Hollandais, Danois, Suédois, Américains” (Confiant 2005: 61 f.). Sie erzählt von den Kleinkrämerinnen, den Vagabundinnen der karibischen See, die keine Heimat haben und das Meer zu ihrem Zuhause gemacht haben:

[...], nous les pacotilleuses, femmes de vagabondages marins, bien plus en tout cas que ceux qui croupissent dans les îles, rivés à des terres qui ne leur appartiennent pas en propre. Qui ne leur appartiendront jamais. Chaque île, en effet, a conservé son nom caraïbe et c'est pourquoi elle continue d'appartenir au premier peuple qui l'a habitée quand bien même il a été massacré jusqu'au dernier. Nous y demeurons d'éternels locataires, ce qui explique pourquoi nous pouvons nous sentir à l'aise comme Blaise dans n'importe quelle partie du vaste monde. Privés de nos patries d'origines, l'univers est devenu le nôtre. (Confiant 2005: 303)

Die 'pacotilleuses' stehen für eine besondere 'solidarité géopolitique' mit den Völkern der Karibik sowie für eine 'solidarité anthropologique' (beziehungsweise 'solidarité créole') mit außerkaribischen Gesellschaften, die durch ähnliche Kolonisations- und/oder Kreolisierungsbedingungen geprägt wurden. Um ihretwillen erscheinen die Antillen nicht länger als Ort des Dispersen, sondern als ein Ort, an dem das Disperse künftig zusammengeführt, zusammengefügt werden kann (Ette 2001: 464).

Während die Rolle der Insel im 19. Jahrhundert vorwiegend auf Isolation und Exotismus reduziert wurde, hat das archipelische Denken einen konsequent relationalen Charakter (König 2009). So liegt Martinique als Zentrum des Romans in einem Inselverbund, welcher seine Kohärenz in besonderen kommunikativ-sprachlichen und kulturellen 'Trans-Prozessen' findet. Archipelisierung wird im Roman zu einem entgrenzten Modell, zur Metapher für die Überwindung geschlossener, nationaler Grenzen.³ Im *Traité du Tout-monde* definiert Édouard Glissant dahingehend ein 'archipelisches Denken':

La pensée archipélique convient à l'allure de nos mondes. Elle en emprunte l'ambigu, le fragile, le dérivé [...] c'est s'accorder à ce qui du monde s'est diffusé en archipels précisément, ces sortes de diversités dans l'étendue, qui pourtant rallient des rives et marient des horizons. Nous nous apercevons de ce qu'il y avait de continental, d'épais et qui pesait sur nous, dans les somptueuses pensées de système qui jusqu'à ce jour ont régi l'Histoire des humanités, et qui ne sont plus adéquates à nos éclatements, à nos histoires ni à nos non moins somptueuses errances. (Glissant 1997: 31)

3 Ludwig/Röseberg 2010: 9. Glissant selbst beschreibt den sich ausweitenden Prozess der Archipelisierung folgendermaßen: "Ce que je vois aujourd'hui, c'est que les continents 's'archipélisent', du moins du point de vue d'un regard extérieur. Les Amériques s'archipélisent, elles se constituent en régions par-dessus les frontières nationales. Et je crois que c'est un terme qu'il faut rétablir dans sa dignité, le terme de *région*. L'Europe s'archipélise. Les régions linguistiques, les régions culturelles, par-delà les barrières des nations, sont des îles, mais des îles ouvertes, c'est leur principale condition de survie" (Glissant 1996: 44, Hervorh. im Original).

Homogenisierende Diskurse – so betont Torsten König –, die den Blick auf die Weltgeschichte bisher bestimmten und die Glissant ‘kontinental’ nennt, müssen angesichts der Vielfalt, in der sich die gegenwärtigen Welten zeigen, angesichts ihrer unterschiedlichen Geschichtsverläufe, aufgegeben werden. Die Denkweise, die der Erscheinung der gegenwärtigen Welt angemessen ist, nennt der martinikanische Denker deshalb ‘archipelisch’. “La pensée de l’archipel, des archipels”, so schließt er den *Traité* emphatisch mit Topoi der Überwindung von Althergebrachtem (König 2009: 117 f.).

Vom statischen Exilbegriff über den ‘Black Atlantic’ zum ‘Dazwischen’

Ein Großteil des Romans spielt in Saint-Pierre auf Martinique. Ein wichtiger anderer Schauplatz ist der Wohnsitz Victor Hugos in Paris. Fast die gesamte Erzählung findet zwischen dem großen und dem kleinen Paris statt, wo die koloniale Gesellschaft mit ihrer Rassenlehre und -trennung, mit den Vorurteilen, aber auch der Lebensfreude durch Karneval, Sex und Poesie geschildert wird. Auch dass Halifax als Bindeglied zwischen Europa und dem (französischen) Amerika oft beschrieben wird, weil Adèle einige Jahre dort verbringt, ist erwähnenswert. Die Verortung im ‘Dazwischen’ scheint symptomatisch für die kreolische Oberschicht der Karibik im 19. Jahrhundert. Dieses ‘Dazwischen’, von der postkolonialen Theorie auch häufig als ‘in-between’ bezeichnet, findet seinen stärksten Ausdruck im Meer als dem zentralen Handlungsort, der wirklichen Verbindung zwischen Europa, der Karibik und Afrika. Céline sagt, sie fühle sich nur unterwegs wohl, d. h. auf einem Schiff. Das Schiff stellt hier eine Art Schwellenraum dar: Es kann gleichsam als Vehikel betrachtet werden, das die Grenzen der Zeitebenen passiert, den Protagonisten von einer Ebene in die andere befördert und so ein Pendeln zwischen Zeitebenen und Räumen ermöglicht.⁴ Das Exil spielt eine große Rolle, wie sie festhält: “C’est que l’exil est notre condition, à nous les Amérindiens-Nègres-Blancs-Mulâtres-Chabins-Indiens-Chinois-Syriens de L’Archipel. L’exil nous a créés” (Confiant 2005: 59).

Das Tagebuch von Adèle heißt somit auch ‘journal d’exil’. Bezeichnenderweise gibt es aber eine kritische Auseinandersetzung mit dem

4 Vgl. Ette 2009: 105 f.

Exilbegriff: “Le mot exil n’a pas le même sens pour Adèle et pour moi” (Confiant 2005: 67 f.). Für Céline ist das Exil der Zustand der einheimischen Bevölkerung, der Schwarzen, Weißen, Mulatten, Chabin, Inder, Chinesen, Syrer des Archipels. Es ist das Exil, das sie erschaffen hat. An sich mögen sie das Meer nicht, es sei denn, sie seien Matrosen oder ‘paco-tilleuses’. Célines Vater hasste das Meer, da es Seelen verschlinge: “L’Atlantique est le plus grand cimetière du monde”.⁵ Er war ein ehemaliger Sklave, der nach der Abschaffung der Sklaverei bei seinem Herrn blieb. Für Adèle ist das Exil eine Prüfung, eine Zerreißprobe. In Adèles Tagebuch, das Céline liest, wenn diese schläft, geht es um das Exil ihres Vaters auf den Inseln Jersey und Guernsey.

‘Exil’ als konventionelles Migrationskonzept wird kritisch hinterfragt, sofern es als solches eine binäre Opposition zwischen Zentrum und Peripherie stabilisiert. Confiant spielt mit den Kräfteverhältnissen zwischen dem kolonialen Europa und der kolonisierten Karibik. Denn in Form der Beziehung zwischen Adèle und Céline ist es die Karibik, die nun die Mutterrolle annimmt, während Europa die hilfsbedürftige Tochter ist. Man kann das Ganze auch als gegenseitige Zuneigung sehen. Céline möchte unbedingt eine Tochter haben (und nennt Adèle auch “ma fille”), Adèle sieht in ihr die Mutter und eröffnet ihr nach kurzer Zeit:

Et toi, négresse, tu es devenue presque une mère pour moi. Tu es la première personne à m’écouter sans me juger. Tu ne me traites point de folle à lier lorsque je te parle de l’amour que j’éprouve pour Albert Pinson. Tu me comprends, toi qui n’as jamais mangé dans une assiette en porcelaine ni dans le menuet. Toi, Céline Alvarez Baa ! Et comme Bug-Jargal adressant à D’Auverney, le colon blanc, cette requête sublime: “puis-je t’appeler frère?”, je te réclame désormais pour mère. Oui... (Confiant 2005: 53)

Als Céline zu ihrem ersten Besuch in Paris ist, wird deutlich, wie Hugo als Hausherr auch im Sexuellen immer wieder wie selbstverständlich über die bediensteten Frauen verfügt – und somit auch über Céline. Er überwältigt sie regelrecht. Dass Céline dies indes nicht als Vergewaltigung wahrnimmt und zum Teil sogar Gefallen daran findet, zeigt das folgende Zitat, das geradezu als Persiflage auf Insel-Theorien zu lesen ist:

Aussitôt le calme revenu, Hugo retrouvait son énergie habituelle, énergie étonnante pour un homme au seuil de la vieillesse. Nous montions au galetas, par une sorte d’accord tacite, et il se jetait sur ma personne, me labourait

5 Confiant 2005: 53. Vgl. auch Gilroy 1993.

les chairs, les yeux curieusement clos. Je me laissais faire quoique j'éprouvai rarement du plaisir. La sensation d'être happée par une houle déchaînée, d'être soulevée, roulée, triturée comme si je ne pesais pas davantage qu'un fêtu de paille, m'était par contre fort agréable. Je devenais une île, une petite île tropicale, que couvrait, de son aile l'immense, la puissante Europe. (Confiant 2005: 271)

In dieser Passage wird die Übermacht Europas dargestellt. Hugo bezeichnet Céline als Täubchen und möchte im Gegenzug als Löwe gesehen werden. Doch auch hier trügt der erste Schein, denn Céline macht deutlich, dass Hugo sie eher als Greifvogel, als Adler betrachtet. Ein Konkurrenzdenken ist bei dem mulattischen Dichter Michel Audibert, einem Liebhaber Célines, zu bemerken: Audibert verübelt es Hugo, dass er mit keinem Wort die Aufstände auf Martinique erwähnte und kritisiert ihn deshalb als negrophob. Die stereotypisierte Darstellung wird auf die Spitze getrieben, als der Mulatte erfährt, dass Céline bei Hugo war. Er bricht daraufhin den Kontakt zu ihr ab. Das koloniale Kräfteverhältnis verlagert sich hin zu einer Konkurrenzsituation in Bezug auf die Frage, wer der bessere Dichter sei.

Von Identitätskonzepten zu Fragen des 'Zusammenlebens'

Confiant lässt immer wieder Situationen entstehen, in denen der zeitgenössische Glaube an die Unterschiedlichkeit der Rassen deutlich wird. Dass im 19. Jahrhundert mit der Etablierung von Rassismuskursen die Frage des 'Zusammenlebens' besonders dicht verhandelt wird, liegt auf der Hand, war ja das Konzept 'Rasse' in der Ausgestaltung der politischen Anatomie des 19. Jahrhunderts entscheidend. Indem es zu einem wissenschaftlichen Konzept wurde, blieb es ein wichtiger Aspekt der europäischen Geopolitik auf dem Weg zu einer globalen Vorherrschaft, die durch die Anwendung von Darwins Erkenntnissen unterstützt und legitimiert wurde (Gilroy 2004: 6).

In Confiants Roman liest Alexandre Verdet den *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853–1855) des Comte de Gobineau. Er verbietet Céline und Adèle, sich ein Zimmer zu teilen. Adèle erzählt, wie ihr Vater ihr selbst und ihrem Bruder, wenn sie unartig waren, mit der Drohung Angst machte, er werde sie zu Bug-Jargal schicken. Doch sie erzählt Céline auch, dass sie seit Kanada ganz andere, vor allem positive Erfahrungen mit Schwarzen gemacht habe. Dass diese biblische Namen tragen, wird implizit als

Zeichen ihrer Zivilisierung verstanden. Doch sowohl Hugo als auch Verdet bauen im Laufe der Erzählung ihre Vorurteile ab. Hugo merkt an, dass seine Erzählung *Bug-Jargal* hätte er vorher mehr von den Schwarzen gewusst – wohl nicht zustande gekommen wäre (Confiant 2005: 276).

Die Ärzte Rufz und de Luppe indes, die in der Anstalt auf Martinique arbeiten, zeigen einen offenen Rassismus: Schwarze könnten ihren Verstand nicht verlieren, da sie über keinen verfügten (Confiant 2005: 166). Unterdessen macht Henry de Montaigne hinsichtlich des Umgangs zwischen Mulatten und Schwarzen auf Martinique folgende Beobachtung:

La haine entre les deux races, qui pourtant se côtoyaient journellement, m'avait interloqué. Ce n'est pas que j'éprouvai une affection particulière pour les gens de couleur, mais ceux de la Martinique me paraissaient si policés, si bien moulés dans la culture française, que j'en oubliais leur origine. D'ailleurs, personne n'évoquait l'Afrique! (Confiant 2005: 232)

Adèle erzählt Céline von ihrem Vater. Sein erstes Werk *Bug-Jargal* hatte er mit 16 Jahren geschrieben, es spielt in Westindien. Er beschreibe die Schwarzen als "des créatures étranges, à peine sortis de l'animalité, sanguinaires [...] mais dotés d'un sens de la ruse [...] qui pouvait dérouter les esprits européens trop engoncés dans la froide raison magnifiée par Descartes" (Confiant 2005: 60 f.). Für Victor Hugo zähle die Seele mehr als der Verstand: "les sensations de l'âme sont mille fois supérieures aux arguties de l'esprit [...]. Des forces invisibles nous entourent – que nous pouvons approcher en faisant tourner les tables" (Confiant 2005: 57 f.). Hugo glaubt, die Schwarzen seien die einzige Rasse, die sich diesen Kräften nicht verschließe. Dies erkläre ihren Sieg über Napoleons Truppen. Adèle wiederum erlitt einen Schock beim Anblick eines Schwarzen am Kai von Halifax, der ein perfektes Englisch sprach (Confiant 2005: 57–61).

Während in früheren Romanen des martinikanischen Schriftstellers Confiant identitäre Plädoyers, wie die 'Creolité'-Diskurse, entwickelt wurden, die nie ohne essenzialistische Zuschreibungen auskamen, wird mit der Beleuchtung ethnischer Konstellationen im 19. Jahrhundert auf die historischen Zusammenhänge aufmerksam gemacht, die sich auch damals nie auf plakative Beschreibungsmuster wie z. B. die Vorstellung von einer 'durchrassten Gesellschaft' reduzieren ließen. Die historische Inszenierung eines Miteinanders tritt an die Stelle eines Programms. Damit vollzieht Confiant in seinem Roman den Abschied von einer spezifischen Art karibischer Identitätskonzepte hin zu Fragen des 'Zusammenlebens'. Im Unterschied zu den anderen hier vorgestellten inszenierten Paradigmenwech-

seln der Karibikforschung, wie etwa die Archipelisierung, ist dieser weniger theoretisch fundiert, dennoch kann die latente Präsenz des Themas 'Zusammenleben' als Symptom dafür gesehen werden, dass sich 'Zusammen-LebensWissen' (Ette 2010) als theoretisches Paradigma durchsetzen wird.

Von der 'Créolité' zum 'Tout-monde'

Raphaël Confiant nimmt in *Adèle et la pacotilleuse* den Topos der Karibikforschung auf, die Karibik als Umschlagplatz unterschiedlichster Einflüsse, als ein 'Laboratorium der Moderne' zu betrachten, das in zunehmendem Maße nicht mehr nur Material zur europäischen (postkolonialen) Theoriebildung liefert, sondern sich selbst zum Theorieproduzenten aufschwingt – eine euro-zentrifugale Entwicklung, die (wenn man an die Herkunft führender Vertreter postkolonialer Theorien denkt) weltweit symptomatisch zu sein scheint. Dies wird zurückgeführt auf die ständige Bewegung⁶ und Heimatlosigkeit der karibischen Intellektuellen beziehungsweise auf ihre Vernetzungen in den verschiedensten geografischen Räumen; ein Phänomen der Deterritorialisierung, das sich nicht im bloßen Migrationshintergrund der Akteure erschöpft und damit nicht aufgeht in der Kategorie der Migrationsliteratur.

Die ubiquitären Vernetzungen, wie sie, wenn auch nicht zeitgleich, für die dislozierte intellektuelle Welt der Karibik im 20. und 21. Jahrhundert charakteristisch sein mögen, lassen sich freilich nicht direkt auf das 19. Jahrhundert übertragen, denn die kolonialen Bindungen geben 'noch' eine mehr oder weniger klare Richtung für Vernetzungen vor, obwohl dieser Rahmen immer wieder gesprengt wird. Gerade das macht 'die Karibik des 19. Jahrhunderts' zu einem faszinierenden Ausgangspunkt für die Untersuchung früher Phasen beschleunigter Globalisierung.

Der Roman *Adèle et la pacotilleuse* weist einige Gemeinsamkeiten mit dem Genre der 'nueva novela histórica' auf: Dem europäischen, chronologisch-linearen Geschichtsverständnis wird keine literarische Konstruktion mit zyklischer Zeitstruktur und mythischen Elementen mehr als Alternative gegenübergestellt. Der Filter der Subjektivität und der persönlichen Gestaltung wird durch den Erzähler explizit reflektiert. Confiant illustriert,

6 Vgl. zum Bewegungsparadigma der neuesten Literaturen auch die Ausführungen von Jenny Haase in diesem Band.

dass Geschichte überhaupt nur subjektiv sein könne, das heißt bezogen auf ein Subjekt, das sie rezipiert und erzählt. Im Zuge dieser Selbstreflexion werden geschichtsphilosophische Voraussetzungen – etwa Kontinuität, Progression und Teleologie – als Konstruktionen entlarvt. Durchaus symptomatisch für den Wandel in Literatur und Geisteswissenschaften nach der Moderne, treten an die Stelle der einen universalen Geschichte ('history') die vielen erzählten Geschichten ('stories'), die ohne Absolutheitsanspruch koexistieren. Mit der Fokussierung auf den Modus der Wissenszirkulation und auf unterschiedliche Transferprozesse geht der Blick weg von der Frage nach Geschichte und Erinnerung. Der Roman schreibt sich ein in den längst etablierten 'trans-nationalen Turn'.

Schreiben im 'Dazwischen', die 'pacotilleuse' als exemplarische Trägerin subversiven Wissens, Relationalität, Archipelisierung: Diesen Paradigmen ist gemein, sich von der Konzentration auf Identitätskonstruktionen zu lösen und die Karibik als Fallbeispiel eines 'Erprobens von Zusammenleben' (Ette 2010) auf universale Dimensionen hin zu öffnen. Es geht nun nicht mehr darum, Identitätskonstruktionen als essenzialistisch zu entlarven, sondern Identitätsfragen an sich für obsolet zu erklären. Raphaël Confiant bietet mit seinem *Adèle*-Roman einen Rückgriff auf eine frühere Phase beschleunigter Globalisierung, um anhand dieser vor Augen zu führen, dass viele der Phänomene, die wir für unsere heutige Zeit als charakteristisch betrachten, schon viel früher angelegt waren als heute angenommen.

Dass er dabei mit den Konzepten jongliert, nimmt nicht wunder, hat er doch als Literaturwissenschaftler einen besonderen Zugang zu den Inhalten. Damit stellt sich aber die Frage nach der Erwartungshaltung und Orientierung am Lesepublikum. Haben die Diskurse des Booms der lateinamerikanischen Literatur und des magischen Realismus, die eine Erwartungshaltung hinsichtlich des Exotischen und spezifisch Lateinamerikanischen erfüllten, spätestens mit 'Crack' und 'McOndo' eine manifestartig radikale Ablehnung erfahren, orientieren sich die frankokaribischen Autoren des gegenwärtigen Jahrzehnts an der Erwartungshaltung bezüglich einer Theorieproduktion, die – mit Vertretern wie Confiant und Glissant – aus der Karibik stammt, sich aber universal öffnet. So unterzieht auch Confiant seinen *Éloge de la Créolité* von einst einer kritischen Durchsicht. Walter Mignolo meint rückblickend über die 'Creolité'-Diskurse:

Criollos, caribeidad y criollidad son todavía categorías que se soplan pero que pertenecen a diferentes niveles. Ser o definirse a uno mismo como criollo significa identificarse con un grupo de gente y diferenciarse de otro. Así,

decir que “ni europeos, ni africanos, nos proclamamos criollos” [Bernabé/Chamoiseau/Confiant 2002: 75] es identificarse en relación con un territorio y con los procesos históricos que crearon ese territorio. (Mignolo 2003: 197)

Was aber wird dieser Kritik entgegengehalten? Glissant nennt sein alternatives Modell ‘Tout-monde’ (All-Welt). Er macht eine Sicht der Welt zur Leitvorstellung, die die negativen Globalisierungstendenzen durch ein positiv verstandenes Chaos-Modell ersetzt, welches nicht-hierarchisierte Beziehungen zwischen den Elementen des Diversen stiftet, wobei dieses Netz nicht starr, sondern vielmehr ein beständiger Prozess ist.

Le Tout-monde, c’est le mouvement tourbillant par lequel changent perpétuellement – en se mettant en rapport les uns avec les autres – les cultures, les peuples, les individus, les notions, les esthétiques, les sensibilités etc. C’est ce tourbillant... Parce que quand on dit une conception du monde, c’est un a priori qui donne au monde un axe et une visée. Le Tout-monde, c’est la conception du monde sans axe et sans visée, avec seulement l’idée de la prolifération tourbillante, nécessaire et irrépressible, de tous ces contacts, de tous ces changements, de tous ces échanges. (Glissant 1994: 10)

Adèle et la pacotilleuse vermittelt eine konsequente Umsetzung des von Glissant formulierten Kreolisierungs- oder auch ‘Tout-monde’-Konzepts. Die Literatur ist ihrer eigenen Theorie voraus, wenn Confiant auf theoretischer Ebene weiterhin auf dem alten, wenn auch modifizierten ‘Créolité’-Konzept beharrt, jedoch literarisch schon alle paradigmatischen wissenschaftlichen Verschiebungen umsetzt. Dies zeigt sich bereits im ersten Satz des Romans:

Il n’est pas vrai qu’il suffit de porter à l’oreille une conque de lambi au rose nacré pour entendre les rumeurs de l’Archipel. On n’y perçoit que musiques indéchiffrables et douleurs inapaisées. Celles-ci jaillissent du Tout-Monde, de l’Afrique-Guinée à jamais perdue, de l’Europe, implacable vigie qui n’a de cesse de ricaner avec tant et tellement de hautaineté. D’autres terres aussi dont j’ai peine à prononcer les noms et à imaginer l’étendue. (Confiant 2005: 13)

Literaturverzeichnis

- BERNABÉ, Jean/CHAMOISEAU, Patrick/CONFIENT, Raphaël (2002): *Éloge de la Créolité*. Paris: Gallimard [erstmal 1989].
- CHÁVEZ-CASTAÑEDA, Ricardo/PADILLA, Ignacio/PALOU, Pedro Ángel/URROZ, Eloy/VOLPI, Jorge (2004): “Manifiesto Crack” [1996]. In: Dies.: *Crack: instrucciones de uso*. México: Mondadori, 207–224.

- CONFIAINT, Raphaël (2005): *Adèle et la pacotilleuse*. Paris: Mercure de France.
- ETTE, Ottmar (2001): *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- (2005): *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos.
- (2009): *Alexander von Humboldt und die Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2010): *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab*. Berlin: Kadmos.
- GILROY, Paul (1993): *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press.
- (2004): *After Empire. Melancholia or Convivial Culture?* London: Routledge.
- GLISSANT, Édouard (1994): “À propos de Tout-Monde. Ein Gespräch mit Ralph Ludwig”. Geführt in Marie Galante, 17.08.1994.
- (1996): *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard.
- (1997): *Le discours antillais*. Paris: Gallimard.
- KÖNIG, Torsten (2009): “Édouard Glissants ‘pensée archipélique’. Zwischen Metapher und poetischem Prinzip”. In: Müller, Gesine/Stemmler, Susanne (Hg.): *Raum–Bewegung–Passage. Postkoloniale frankophone Literaturen*. Tübingen: Narr, 113–130.
- LUDWIG, Ralph/RÖSEBERG, Dorothee (2010): “Einleitung”. In: Dies. (Hg.): *Tout-Monde: Interkulturalität, Hybridisierung, Kreolisierung. Kommunikations- und gesellschaftstheoretische Modelle zwischen ‘alten’ und ‘neuen’ Räumen*. Frankfurt am Main: Lang, 7–30.
- MIGNOLO, Walter D. (2003): *Historias locales / Diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Übersetzt von Juan María Madariaga und Cristina Vega Solis. Madrid: Akal.
- MÜLLER, Gesine (2004): *Die ‘Boom’-Autoren heute. García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, Donoso und ihr Abschied von den ‘großen identitätsstiftenden Entwürfen’*. Frankfurt am Main: Vervuert.

Von der Lust am Anderen. Bewegung, Übersetzung und Begehren in Andrés Neumans *El viajero del siglo*

Jenny Haase

1. Ein Roman 'ohne festen Wohnsitz'¹

Andrés Neumans Roman *El viajero del siglo* verbindet auf den ersten Blick wenig mit Lateinamerika. Der Roman des seit langer Zeit in Spanien lebenden Autors, der 1976 in Argentinien geboren wurde und sowohl die spanische als auch die argentinische Staatsbürgerschaft innehat, spielt im Deutschland der 1820er Jahre. Er verhandelt ästhetische und philosophische Konzepte der deutschen Klassik und Romantik und beschäftigt sich mit politischen und gesellschaftlichen Themen der west- und mitteleuropäischen Geschichte des 19. Jahrhunderts. Der Text spinnt ein nicht endendes Netz aus intertextuellen Verweisen und Zitaten der europäischen Literaturgeschichte und reflektiert postmoderne literaturwissenschaftliche Positionen ebenso wie Phänomene der Globalisierung. Eine dezidiert argentinische oder lateinamerikanische Perspektive aber bringt er nur subtil am Rande ein.

Somit ließe sich zunächst diskutieren, ob und wie sich *El viajero del siglo* im Kontext der 'Neuesten Literaturen aus Lateinamerika' überhaupt verorten lässt. Dabei kann der Roman durchaus als symptomatisch für eine bestimmte Tendenz aktueller lateinamerikanischer Literaturen verstanden werden, sich von der Begrenzung auf den lateinamerikanischen Raum, regionale Thematiken sowie entsprechende Ästhetiken abzusetzen. Eine Generation von jüngeren Autorinnen und Autoren, deren Schreiben stark durch Globalisierung, Migration und neue Medien geprägt ist, verhandelt bereits seit etwa Mitte der 1990er Jahre verstärkt universale Inhalte und blickt dabei aus souveräner eigener lateinamerikanischer Perspektive in die Welt (Rössner 2007).² "Lateinamerika kommt in dieser emigrierten Lite-

1 Vgl. Ette 2005.

2 Man denkt hier an McOndo und Crack, und vor allem an Autoren wie Jorge Volpi oder Ignacio Padilla, aber auch etwa Roberto Bolaño. Vgl. auch die Beiträge von Ingrid Simson und Christiane Quandt in diesem Band.

ratur vielleicht noch als Bezugspunkt vor, kaum mehr als Schauplatz. Die Autoren kennen sich auf anderen Kontinenten bestens aus”, kommentiert diesbezüglich Siebenmann (2007: 32). Susanne Lange lehnt auf Grund dieser Entwicklung eine zu starke kontinentale Festlegung ab: “Den lateinamerikanischen Autoren würde noch mehr Gerechtigkeit widerfahren, wenn man sie einfach als das nimmt, was sie sind: einzelne Autoren, die sich ihre eigene Tradition schaffen – durch Vorbilder, kulturelle Einflüsse, Exil, Familiengeschichte etwa” (Lange 2007: 139).

Die Frage, was genau die neuesten lateinamerikanischen Literaturen bestimmt und abgrenzt, kann und soll hier nicht abschließend beantwortet, wohl aber mitgedacht werden, denn sie führt uns direkt hin zu einem der zentralen Themen in Neumans Roman, der Frage nach der geografischen und kulturellen Verortbarkeit von Literatur im Allgemeinen, ja nach Bewegung als ‘conditio sine qua non’ des literarischen Schreibens überhaupt. Aus dieser Perspektive erscheint es in der Tat problematisch, Neumans Roman mit dem exklusiven Attribut ‘lateinamerikanisch’ bzw. ‘Literatur aus Lateinamerika’ zu versehen, denn er verweist auf demonstrative Weise auf die Realität eines transnationalen Dazwischen-Schreibens, das sich festschreibenden nationalen und kontinentalen Kategorisierungen entzieht. Der Text entwirft eine monumental angelegte Allegorie der neuen nomadischen Literaturen der Welt und führt seine so behauptete offene, transnationale Konzeption von Literatur gleichsam performativ vor.

Der umfangreiche Roman sei in seinen groben Zügen kurz zusammengefasst: *El viajero del siglo* erzählt die Geschichte der leidenschaftlichen Begegnung zwischen dem (Zeit-)Reisenden, Übersetzer und Philosophen Hans und der liberalen, selbstbewussten Sophie Gottlieb, die Gastgeberin eines literarischen Salons ist. Schauplatz ist Wandernburgo – eine fiktive Kleinstadt zwischen Preußen und Sachsen, die man auf geografischen Karten nicht lokalisieren kann und deren Stadtbild sich stets verändert und verschiebt. Als zentrale Metapher des Romans verweist das Toponym plakativ auf Aspekte der physischen und geistigen Mobilität. Die Liebesgeschichte zwischen Hans und Sophie wird ergänzt durch verschiedene Seitenstränge der Erzählung;³ es sind verschiedene gattungsorientierte Lesarten des Textes möglich, vom Liebesroman über den historischen Roman bis zur

3 Darunter: die parallele Beziehung zwischen der jungen Angestellten Elsa und dem spanischen Unternehmer Álvaro, eine Kriminalgeschichte, Szenen aus der Arbeiterbewegung, eingeflochtene Salongespräche und die Geschichte eines alten Drehorgelspielers, mit dem sich Hans befreundet.

metapoetischen Lektüre, um nur einige zu nennen. Erzähltechnisch bietet sich ein komplexes, heterogenes Panorama, das explizit einer Ästhetik der Mischung (Neuman 2009a: 128) folgt und mit seiner zum Teil ausufernden Themenvielfalt die Dimensionen eines 'totalen Romans' annimmt.

Aufgrund dieser Vielschichtigkeit werde ich mich auf zwei zentrale Aspekte meiner Lektüre konzentrieren: zum einem auf die metaliterarischen und selbstbezüglichen Reflexionen im Allgemeinen und zum anderen auf die erotische Komponente von Lesen und Übersetzen.⁴ Hierfür soll zunächst ein Überblick über die verschiedenen metaliterarischen Verfahren und ihre Funktionen gegeben und unter Bezugnahme auf Ottmar Ette Neumans Konzept einer beweglichen Literatur vorgestellt werden. Anschließend möchte ich beispielhaft auf die Parallelen zwischen Übersetzung und erotischem Begehren im Roman eingehen, um abschließend noch einige Gedanken zu einer rezeptionsästhetischen Lektüre zu formulieren.

2. Bewegliche Literaturen

Neumans stark verdichteter Text beinhaltet zahlreiche Reflexionen über Ästhetik und Literatur. Dazu gehören auf expliziter Ebene die erwähnten Salongespräche und die literaturtheoretischen Unterhaltungen zwischen Hans und Sophie. In diesen Diskussionen geht es vor allem um die Erörterung europäischer Texte vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert mit einem Fokus auf die Philosophen der Jenaer Romantik (Fichte, Schelling, die Brüder Schlegel u. a.). In Form von umfangreichen, expliziten intertextuellen Referenzen diskutieren die Figuren literarhistorische Phänomene wie den historischen, den romantischen und den realistischen Roman. Diese Debatten führen auf lustvoll anachronistisch gebrochene Weise Aspekte der Semiotik sowie aktuelle literaturtheoretische Positionen der Rezeptionsästhetik, Dekonstruktion oder Intertextualität vor Augen.

Zu den impliziten Verfahren der Literaturreflexion gehören versteckte Anspielungen sowie Verfahren der Bedeutungsübertragung, von denen

4 Weitere zentrale Themen wären etwa Geschlechterverhältnis und Emanzipation, Aspekte der Globalisierung im 19. Jahrhundert wie etwa Zollunion und internationaler Handel (vgl. hierzu auch den Beitrag von Gesine Müller in diesem Band) sowie die Auseinandersetzung mit poststrukturalistischem Denken (insbesondere Derrida, Lyotard).

nur einige exemplarisch genannt seien: Die offensichtlichste Metapher ist zunächst der schon erwähnte Ort Wandernburgo als Zeichen für eine 'Literatur ohne festen Wohnsitz' im Sinne Ettes (2004); diesen Aspekt werde ich weiter unten vertiefen. Hans' Freund hingegen, der alte Drehorgelspieler, verweist auf die Tradition des mündlichen Geschichtenerzählens und verkörpert eine in sich ruhende Sesshaftigkeit. Eine weitere hervorgehobene Metapher ist die des Spiegels, die unter anderem auf ironische Weise die Ästhetik des realistischen Romans reflektiert und mit ihr spielt.⁵

Insgesamt stellt der realistische Roman die Folie für eine ausgedehnte Gattungsintertextualität dar: So zitiert die Erzählsituation etwa mit der chronologischen Erzählweise und den detailreichen Beschreibungen der sozialen Schichten der Kleinstadt vom Bettler bis zum Bürgermeister die Modelle der großen Erzähler des 19. Jahrhunderts. Ähnliches gilt für die subtile und differenzierte 'Sprache der Liebe' (Barthes 1988) in Form der Semantik des Fächers und der Blumen, der detaillierten Beschreibungen von Gestik und Händen oder in Form des Austauschs von doppeldeutigen Liebesbriefen zwischen Hans und Sophie (Neuman 2009a: z. B. 44 f., 113 f., 141). Der häufige Gebrauch des 'style indirect libre' verweist deutlich auf Flaubert, die genannte Spiegelmetaphorik zitiert Stendhals *Le Rouge et le Noir*, die Präsenz des Priesters erinnert an Claríns *Regenta*.

Die Folie des realistischen Erzählens dient jedoch vor allem der Profilierung einer postmodernen Erzählhaltung, die sich selbst reflektiert. Sie wird gleichsam gebrochen, indem die Haupthandlung unter anderem mit Tagebuchauszügen und dramatischen wie lyrischen Elementen zur Form einer romantischen Arabeske verflochten wird.⁶ Neumans Referenzen auf Literatur und Kultur der deutschen Romantik sind im Kontext seiner Berausung am Spiel mit literarischen Verweisen und metatextueller Selbstbezüglichkeit symptomatisch, feiert doch gerade die ästhetische Postmoderne

die Frühromantik als Vorwegnahme bzw. als Andeutung ihrer selbst: Die gesteigerte Selbstreflexivität, die Einsicht in den Zeichencharakter alles Sprachlichen, die Vorliebe für das intertextuelle Spiel, die Dominanz einer ironischen Haltung zu den Dingen sowie die Einsicht in die Gemachtheit alles Künstlerischen deutete sie ganz in ihrem Sinne als vorweggenommene Absage an all die großen Erzählungen. (Kaiser 2010: 116)

5 Es wäre lohnend, weitere Dimensionen der Spiegel-Metapher zu untersuchen, darunter etwa die Selbstreflexivität des Textes, das Andere als Spiegel des Eigenen, Umkehr des Blicks Lateinamerika-Europa, Leserrolle etc.

6 Vgl. den Begriff der Arabeske bei Schlegel 1967: 329–339.

Als Leitmotiv der literaturtheoretischen Reflexion zieht sich das Ideal einer 'Literatur ohne festen Wohnsitz'⁷ durch den Text. Unter expliziter Berufung auf Goethes Begriff der 'Weltliteratur' (Neuman 2009a: 303) verhandelt der Roman das Konzept einer 'nationenlosen Kunst' (Neuman 2009a: 97). Hans und Sophie kommentieren dabei die Möglichkeiten und Gefahren einer "literatura universal" (Neuman 2009a: 303), eines auf die großen Sprachen und Literaturen konzentrierten Konzeptes, indem sie politische und ökonomische Aspekte aufgreifen und globalisierungskritische Argumente benutzen (vgl. auch Neuman 2010: 213):

¿Cómo se puede hablar de libre circulación comercial? disertaba Hans tendido junto a Sophie, ¿de la unión de las aduanas y no sé qué más, sin pensar en el libre intercambio literario?, ¿tenemos que traducir todas las literaturas extranjeras que podamos, editarlas, rescatar libros de otros países y llevarlos a los aulas! [...] Pero en ese intercambio, dijo Sophie, habría que tener cuidado de que los países más poderosos no trataran de imponerles su literatura a los demás, ¿no crees? Completamente de acuerdo, contestó Hans hurgando entre las nalgas de Sophie, y además los países pequeños tienen mucho que enseñarles a las potencias: suelen ser más abiertos y curiosos, o sea más sabios. (Neuman 2009a: 302)

Das Zitat reflektiert sicher auch Neumans eigene Vorstellung einer pluralistischen, offenen, heterogenen Literatur der Welt. Neben der kontinuierlichen Parallelführung zwischen ästhetischem und erotischem Diskurs wird dabei auch der starke Thesencharakter des Romans deutlich. Neuman, der selbst lateinamerikanische Literatur an der Universidad Granada unterrichtet hat, verwebt aktuelle Positionen der Literaturtheorie zu einem Metaroman, der insbesondere Konzepte der Alterität, des (literarischen) Raumes und der Rezeptionsästhetik anhand seiner Figuren didaktisch inszeniert. Besonders auffällig sind in diesem Kontext die Parallelen zu Ettes literaturtheoretischen Thesen des 'Dazwischenschreibens' und der 'Literatur in Bewegung'. Ob Neuman nun Ette tatsächlich rezipiert hat oder nicht, in jedem Fall zeugt *El viajero del siglo* von einem ausgeprägten intertextuellen Dialog zwischen Fiktion und zeitgenössischen Theorien über den Ort von Literatur in einer globalisierten Welt.⁸

7 "Der permanenten Migrationssituation entspricht eine auf Dauer gestellte sprachliche Wanderungsbewegung zwischen den Kulturen, die auf Inhalts- wie Ausdrucksebene eine potenzierte Literatur in Bewegung und mehr noch eine Literatur ohne festen Wohnsitz erzeugt" (Ette 2004: 238).

8 Vgl. bezüglich der starken Dialogizität zwischen Erzählliteratur und Literaturtheorie ebenfalls Gesine Müllers Reflexionen in diesem Band über den Umgang mit Topoi

Neumans Konzept einer beweglichen Literatur stellt die Erfahrung von Alterität ins Zentrum. Diese Literatur bezieht ihren Reichtum, ja ihre Literarizität gerade aus der Reibung mit dem geografischen, sprachlichen, poetologischen und ideologischen Anderen. Literatur entsteht immer aus einer Begegnung, aus einer emotionalen Bewegung heraus, argumentiert Hans: “[...] las emociones no sólo son creadas por una lengua determinada, también provienen de cruces culturales, de encuentros anteriores con otras lenguas, de sobreentendidos nacionales y extranjeros. De esa heterogeneidad, partimos para pensar, sentir o escribir” (Neuman 2009a: 318).

Die physische Bewegung stellt für Hans eine zentrale Möglichkeit für die Begegnung mit dem Fremden dar, denn: “Todo lo que yo sé lo he aprendido viajando, o sea mezclándome con extraños” (Neuman 2009a: 98). Ette erläutert in *ÜberLebenswissen* die essenzielle Bedeutung der Bewegung als “vektorielle Komponente” für die neuen ‘Literaturen der Welt’:

Im Kontext einer zu entwerfenden fraktalen Geometrie der Literaturen der Welt wird es darauf ankommen, weniger die Grenzen und Grenzziehungen als die Wege und Kommunikationsformen, weniger die territoriale als die trajektorielle und vektorielle Dimension aus transregionaler, transnationaler und transarealer Perspektive in den Blick zu bekommen. (Ette 2004: 31)

Hans’ Ideal ist in Ettes Sinne nicht eine in sich abgeschlossene, homogene ‘Weltliteratur’, sondern vielmehr das Schaffen eines Bewusstseins für den Einfluss der verschiedenen kulturellen, geografischen und sprachlichen Bewegungsprozesse auf die genuin unabgeschlossenen, offenen Nationalliteraturen (Ette 2004: 243). Denn, so Hans in Bezug auf die deutsche Literatur: “[ésta] es la única forma de construir la literatura alemana, sumándola, comparándola, mezclándola con las demás. Lo contrario sería como cerrar la puerta y tirar la llave al mar” (Neuman 2009a: 303). Diese Einschätzung der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts lässt sich natürlich auf die im 21. Jahrhundert noch deutlicher sichtbar gewordene Beweglichkeit der Literaturen der Welt übertragen, und ganz konkret auch auf diejenige der spanischsprachigen Literaturen, die ja immer schon nationale Grenzen überschritten haben. Neuman wendet sich damit implizit auch gegen die kontinentale Festschreibung der lateinamerikanischen Literaturen.⁹

der Karibik-Forschung bei Raphaël Confiant, insbesondere auch in Bezug auf aktuelle Raumkonzepte.

9 Vgl. auch Lange 2007: 141, Wiese-Höhler 2007: 47.

Was die emphatische Betonung des Reisens angeht, so bestätigt *El viajero del siglo* bis hierher die postmoderne Idealisierung der Bewegung als kulturtheoretische Leitmetapher. Wandernburgo symbolisiert ein Lebensgefühl und eine Ästhetik des permanenten Unterwegsseins, eines kontinuierlichen Übergangs, und Hans personifiziert den modernen Nomaden, eine positiv interpretierte Variante des 'flexiblen Menschen' (Sennett 1998). "Viajar y traducir" (Neuman 2009a: 64) – dieses Motto umschreibt nicht nur Hans' Tätigkeit, sondern kann auch als Grundlage von Neumans Literatur- und Kulturtheorie gelten.

Die Figur des alten Drehorgelspielers, mit dem sich Hans befreundet – eine Anspielung auf Schuberts *Winterreise* –, relativiert hingegen die einseitige Parteinahme für die Bewegung und das Fremde, indem sie auf die Gefahren einer ruhelosen Flucht und Identitätslosigkeit hinweist (Neuman 2009a: 121). In Neumans Notizen zu seiner Lesereise durch Lateinamerika zeigt sich bereits im Titel *Como viajar sin ver* (2010) eine differenziertere Haltung. Auch *El viajero del siglo* löst den Widerspruch zwischen Bewegung und Statik auf – wenngleich immer noch zur Seite der Bewegung hin –, indem der Text das Ideal einer inneren Beweglichkeit entwirft, die eine ständige Konfrontation mit dem Fremden im Eigenen mit sich bringt und sich insbesondere in der Literatur realisieren lässt.

3. Von der Lust am Anderen (Text)

Neumans Ideal der kontinuierlichen Bewegung an einer nationalen, sprachlichen, kulturellen und inneren Grenze stellt ein Verbindungsglied zwischen seinen Aussagen über Literatur im Allgemeinen und seinen Reflexionen über Übersetzung dar. Hier ist zum einen die gemeinsame Übersetzungstätigkeit von Hans und Sophie zu nennen, die sich der Übertragung von englischen, französischen und spanischen Lyrikern ins Deutsche widmen, zum anderen ein Streitgespräch zwischen Hans und dem Berliner Professor Mieter im literarischen Salon von Sophie.

a) Zunächst also zur Praxis des Übersetzens: Text-Lektüre und Körper-Lesen.

George Steiner hat Sprache und Erotik als semantische Prozesse verglichen:

Eros and language mesh at every point. Intercourse and discourse, copula and copulation, are sub-classes of the dominant fact of communication.

They arise from the life-need of the ego to reach out and comprehend, in the two vital senses of 'understanding' and 'containment', another human being. (Steiner 1975: 38)

Mit der sinnlichen Darstellung der Begegnungen zwischen Hans und Sophie entwirft der Roman eine Analogie von intellektuellem Spiel und erotischem Begehren, von Text-Lektüre und Körper-Lesen, von Übersetzungs- und Liebes-Akt. Hans und Sophie nutzen ihre gemeinsame Übersetzungstätigkeit, um sich allein zu treffen, da Sophie bereits dem wohlhabenden, jedoch intellektuell und emotional flachen Rudi Wilderhaus versprochen ist.¹⁰ Indem sie gemeinsam übersetzen und über Literatur sprechen, stellen Hans und Sophie mit Worten eine erotische Spannung her.

Roland Barthes vergleicht die Fähigkeit von Sprache, den Anderen zu berühren mit der Sensibilität der Haut (Barthes 1988: 162). Ette interpretiert Barthes dahingehend, dass sich der Genuss dieses Kontaktes gerade "aus der Kopräsenz verschiedener Sprachen [ergibt], die einander berühren" (Ette 2004: 123 f.). Er hebt damit die grundsätzliche Mehrsprachigkeit innerhalb der Begegnung mit dem Anderen hervor. Das folgende Zitat aus Neumans Text entwirft eine Analogie zwischen Übersetzung und sinnlicher Liebe, indem beides hier ebenfalls als Akt der Kommunikation¹¹ gedeutet wird. Erzähltechnisch führt das ständige Oszillieren zwischen Liebesspiel und Übersetzertätigkeit von Neumans Protagonisten die Verwobenheit von intellektueller und erotischer Erfahrung vor; die Parallelen setzen sich bis in die Syntax und die semantische Mehrdeutigkeit einzelner Sätze fort:

Hans y Sophie pasaban de los libros al catre y del catre a los libros, buscándose en las palabras y leyéndose en los cuerpos. [...] Cuanto más trabajaban juntos más se daban cuenta de lo parecidos que eran el amor y la traducción, entender a una persona y trasladar un texto, volver a decir un poema en una lengua distinta y ponerle palabras a lo que sentía el otro. Ambas misiones se presentaban tan felices como incompletas: siempre quedaban dudas, palabras por cambiar, matices incomprendidos. (Neuman 2009a: 301)

10 Neuman zeichnet mit Hans und Sophie ein Ideal der Einheit von sinnlicher und geistiger Liebe, das durch die zahlreichen Anspielungen auf romantische Diskurse unterstützt wird. Vgl. insbesondere Hans' und Sophies gemeinsame Lektüre von Friedrich Schlegels *Lucinde*, die beide begeistert in Hinblick auf das dort entwickelte Liebeskonzept, das Geschlechterverhältnis und die hybride Ästhetik diskutieren (Neuman 2009a: 375 ff.). *Lucinde* nimmt hier eine ähnlich identifikatorische Funktion ein wie z. B. der Verweis auf Klopstock in Goethes *Werther*. Auch als poetologische Referenz (Selbstbezüglichkeit, offene Romanform u. a.) hat *Lucinde* eine herausgehobene Stellung.

11 Vgl. Luhmanns Konzept von Liebe als "Kommunikationsmedium" (1982: 14 f.).

Im Phänomen der Übersetzungstätigkeit wird ein unabschließbarer Prozess des Begehrens nach dem Anderen deutlich, der Parallelen zur erotischen Liebesbeziehung aufweist (Ette 2005: 119). Die Ambivalenz von literarischer Übersetzung und körperlicher Anziehung stellt für Neuman die Grundlage für die anhaltende Suche nach dem Anderen dar. So machen gerade die Offenheit und Uneindeutigkeit von Übersetzung und Erotik ihren Mangel (im Lacan'schen Sinne) aus und bilden damit die Grundlage für das immer wieder neu zu entfachende Begehren. So wie die kontinuierliche Bewegung an einer kulturellen Grenze ein Kennzeichen von Neumans Literaturkonzeption darstellt, so lässt sich das Ideal einer sich wiederholenden Begegnung mit dem Fremden ebenfalls als essenziell für literarische Übersetzung und Erotik verstehen.

b) Nun zu den Diskussionen über Theorien des Übersetzens im Roman:

In Sophies Salon diskutiert Hans mit dem Berliner Professor Mieter literaturtheoretische Aspekte der Übersetzung von Lyrik. Diese expliziten, rationalisierten Reflexionen ergänzen die sinnliche Darstellung der Liebes- und Übersetzungsszenen. Neuman spaltet zwei Extrempositionen hinsichtlich der Übersetzbarkeit von Literatur plakativ-didaktisch in die Figuren des Professors und Hans auf.¹² Professor Mieter verkörpert die Haltung der grundsätzlichen Unübersetzbarkeit von Literatur, denn: “Lengua y pensamiento no se pueden separar. Yo no pienso algo abstracto y después lo traduzco a mi propia lengua. Directamente pienso algo en mi idioma, lo pienso gracias a él, por medio de él. Por eso ningún pensamiento es traducible, como mucho adaptable” (Neuman 2009a: 317). Der Gelehrte vertritt im Wesentlichen die Annahmen eines linguistischen Relativitätsprinzips, der Vorstellung, dass die (Mutter-)Sprache Denken und Wirklichkeitswahrnehmung in so starker Weise determiniere, dass eine Übersetzung, insbesondere in eine sich strukturell stark unterscheidende Sprache, genuin unmöglich erscheinen müsse.¹³

Der These der prinzipiellen Unübersetzbarkeit stellt Hans die Überzeugung entgegen, dass jede gute Übersetzung im Gleichgewicht zwischen Textnähe und eigener Freiheit ein neues Kunstwerk hervor-

12 Vgl. beispielhaft unterschiedliche Positionen zur Übersetzbarkeit von Literatur in Koller 1997: 159–187.

13 Vergleichbare Gedanken wurden im 19. Jahrhundert bereits auf ähnliche Weise von Philosophen wie Humboldt, Schlegel und Hamann vorweggenommen. Vgl. Koller 1997: 171 ff., Steiner 1975: 73 ff.

zubringen vermöge, ja sogar dazu verpflichtet sei. Dabei stellt er die Homogenität von Sprache und die Hierarchie von Original und Übersetzung grundsätzlich in Frage: “Tal como la entiendo, una traducción no se compone de una voz de autoridad y otra voz que le obedece, es más bien un encuentro entre dos voluntades literarias” (Neuman 2009a: 317). Die Treue der Übersetzung liegt für Hans nicht in der Äquivalenzbeziehung zum Original begründet, sondern in erster Linie im Respekt vor dessen Poetizität: “[...] precisamente por lealtad a su naturaleza poética, pienso que un traductor tiene la obligación de reescribir el original, o sea devolverle al lector un auténtico poema en su propia lengua” (Neuman 2009a: 316). Übersetzung ist für ihn kein homogener, reproduzierender Vorgang, sondern eine Variante der grundsätzlichen Intertextualität von Literatur. Mieter und Hans stehen damit für zwei unterschiedliche ästhetische Einstellungen, die politisch-gesellschaftliche Implikationen mit sich bringen: homogene Nationalkultur und abgeschlossener Text auf der einen Seite, Universalismus und Offenheit des Kunstwerks auf der anderen Seite.

Die Diskussion über die Bedeutung der Werktreue gibt Hans indes in Anwesenheit von Sophies Verlobtem Anlass zu zweideutigen Reflexionen über Fragen der Intertextualität und der Rolle des Lesers bzw. der Leserin für die Bedeutungskonstruktion von Texten. So argumentiert Hans gegenüber dem Professor: “[...] esa fidelidad es una paradoja [...] porque en el mismo instante en que aparece en escena otro texto la fidelidad es inalcanzable, el poema ya es distinto, se ha convertido en otro” (Neuman 2009a: 316). Und:

Al fin y al cabo siempre hay una tercera persona, ¿no?, quiero decir, un tercero en discordia, eh, que vendría a ser el lector [...] y si es que el lector realmente pudiera penetrar en el original, como usted sugiere, más que una buena guía, las traducciones literales serían algo casi inútil. (Neuman 2009a: 317)

Hans’ doppeldeutige Sprache lässt seine Reflexionen explizit auf gesellschaftliche Moral und bürgerliches Liebeskonzept beziehbar machen und – ganz konkret – auf seine Beziehung zu Sophie. Er führt die Analogie zwischen Übersetzung von Texten und Übersetzung von Emotionen weiter, wenn er innerlich räsoniert “que todo lo que decía el profesor podía trasladarse al campo de las emociones: alguien que descreía de las posibilidades de la traducción era [...] alguien escéptico con el amor” (Neuman 2009a: 316). Professor Mieter selbst hatte das Gespräch mit einer moralischen Missbilligung von Hans’ und Sophies Übersetzertätigkeit

begonnen, die ihm unschicklich für die verlobte junge Frau erschien. Die Mehrdeutigkeit von Hans' eigenen Äußerungen führt performativ die unabschließbare Offenheit der Zeichendeutung vor. So lässt sich mit Julia Kristeva (1972) argumentieren, dass Lektüre und Übersetzung schließlich gerade wegen ihrer Deutungsoffenheit als Gefahr für die bürgerliche Ordnung erscheinen müssen.

Hans bezieht sich in seiner Argumentation auf grundlegende Annahmen dekonstruktivistischer Literaturtheorie, wenn er darauf hinweist, dass Sprache immer schon in sich heterogen ist. Die Mechanismen der literarischen Übersetzung führen damit nur die Mechanismen des inneren Interpretationsprozesses jeder Art von Lektüre vor Augen. Hans illustriert seine These am Beispiel Goethes:

Cada lector alemán de Goethe entiende, sobreentiende, interpreta y malinterpreta cada palabra, no hay ninguna transparencia entre un libro y un lector, siempre habría una extrañeza que produzca un segundo texto, una versión de lo leído. Por eso [...] ninguna buena traducción podrá pervertir nunca la obra traducida: simplemente exagera los mecanismos de la lectura. (Neuman 2009a: 319)

4. Der flexible Leser. Rezeptionsästhetische Perspektiven

Abschließend möchte ich die von Hans aufgeworfenen Leitgedanken der Rezeptionsästhetik zum Anlass nehmen, um unterschiedliche Lektürehaltungen zu reflektieren. Hans' Überlegungen zur Interpretationsoffenheit von Goethes Texten weisen auf Wolfgang Iser's Annahme zurück, dass der Leser oder die Leserin die Bedeutung eines Textes erst im Akt des Lesens konstruiert und ein Text damit so viele Bedeutungen wie Leser hat (Iser 1970: 6 ff.). Neuman grenzt diese Haltung explizit von der mimetischen Ästhetik des realistischen Romans ab, wie etwa in folgendem Salongespräch deutlich wird, in welchem er noch dazu mit seiner Einschätzung von Cervantes als (post-)modernem Autor 'avant la lettre' auf einen Topos aktueller Literaturtheorie verweist:

Eso, intervino Sophie, se repite mucho últimamente, las novelas modernas son como un espejo, bien, ¿pero y si fuéramos nosotros los espejos?, quiero decir, ¿y si nosotros, los lectores, fuéramos el reflejo de las costumbres y los sucesos narrados en las novelas? Esa idea, la apoyó Hans, me parece mucho más atractiva, en cierta forma así cada lector sería un libro. [...] Eso, dijo Álvaro, ya lo inventó Cervantes. (Neuman 2009a: 132)

Die Summe der sprachlichen Zeichen, die das Bedeutungsangebot des literarischen Textes ausmacht, nennt Iser bekanntlich den 'impliziten Leser'. Elemente im Text wie z. B. Leerstellen, Anspielungen und Zitate geben Hinweise auf mögliche Sinnbildungsprozesse, sie gleichen Rollenangeboten für die möglichen Leser (Iser 1976: 61).

Auf dieser Grundlage lässt sich fragen, wie sich die eingezeichnete Leserrolle von Neumans 'Jahrhundertreisenden' bestimmen lässt. Offensichtlich wird eine entsprechende Kenntnis von deutscher Geschichte, Politik und Literatur der Romantik im Text mitgedacht; vor allem die Anspielungen auf Philosophie und Literatur der Romantik bieten dem Leser und der Leserin ein weites Interpretationsspektrum. Die vielfältigen Verweise auf die europäische Literaturgeschichte lassen erzähltechnisch zunächst vermuten, es handele sich hier um einen genuin '(west-)europäischen' Roman. So befindet etwa Vicente Luis Mora (2009): "Neuman, argentino de nacimiento, es uno de los escritores 'españoles' más europeos". Die implizite Leserrolle wäre damit eine europäisch geprägte mit deutsch-spanischer Affinität, denn es finden sich ebenfalls zahlreiche Verweise auf die spanische Kulturgeschichte. Hans' Freund Álvaro verkörpert das spanische Substrat als Peripherie Europas (Neuman 2009a: 73, 77). Mit den Anspielungen auf die politische Spaltung der 'dos Españas', auf die Schriften von Jovellanos und Feijóo oder auf das literarische Erbe des Siglo de Oro (Cervantes, Quevedo, Calderón, Góngora etc. und als einzige lateinamerikanische Ausnahme Sor Juana Inés de la Cruz) können die Wandernburgesser erwartungsgemäß wenig anfangen. Die Figur Ávaros stellt gleichsam ein Identifikationsangebot für hispanische Leser dar, denn aus seiner Sicht verkörpert die deutsche Kleinstadt mit ihren Bewohnern das fremde, wenn nicht gar das exotische Andere.

Im Sinne einer postkolonialen Logik wird hiermit der Blick subtil umgedreht. Das scheinbare Zentrum des Romans, die Kleinstadt zwischen Preußen und Sachsen, stellt sich letztlich als das Objekt einer distanzierten Betrachtungsweise heraus. So ist sicherlich auch einer der Schlüsselsätze des Textes zu verstehen, der augenzwinkernd auf postkoloniale Verfahrensweisen in Neumans Poetik verweist: "Ahora [...] están de moda las literaturas orientales, a lo mejor pronto le toca el turno al continente americano. ¿Y si algún día tenemos que viajar hasta allá para estudiarnos a nosotros mismos?, ¿te imaginas?" (Neuman 2009a: 303).

Schließlich kehrt der Text die Beziehung zwischen Hier und Dort, Heimisch und Fremd nicht nur um, sondern er stellt diese Zuordnungen

grundsätzlich in Frage. Der Roman in spanischer, oder vielmehr kastilischer Sprache, mit dem Schauplatz der deutschen Provinz im 19. Jahrhundert und universaler, aktueller Thematik ist bestimmt kein ‘deutscher’ Roman, jedoch auch nicht genuin ‘spanisch’ oder ‘lateinamerikanisch’. Wenn man den Text nun unbedingt kategorisieren möchte, so ließe sich vielleicht von einem Roman – in ‘castellano’ – sprechen, der einen postmodern verfremdeten, globalisierten und hispanisierten Blick auf ein fiktionales Deutschland des 19. Jahrhunderts wirft. Doch auch diese Etikettierung klingt (immer noch umständlich) konstruiert.

Mit dem Gewinn des Premio Alfaguara 2009, einer sicher auch kommerziell begründeten Entscheidung, hat der Verlag das Buch zeitgleich in allen spanischsprachigen Ländern auf den Markt gebracht. Neuman selbst betont, dass er eine bewusst neutrale Sprache gewählt habe, die fremd und vertraut zugleich sein sollte – “un castellano de todas partes y ninguna, que es la lengua natural de muchos emigrantes y de su mundo movedizo” (Neuman 2009b). Während dieses ‘hybride Spanisch’ (Sturniolo 2010: 162) also einerseits als literarisches Stilmittel Ausdruck des nomadischen Kultur- und Literaturkonzeptes des Autors ist, entsteht dabei möglicherweise andererseits auch die Gefahr der Homogenisierung und Anpassung an den globalisierten (spanischsprachigen, aber gleichzeitig auch bereits der Übersetzung zugewandten) Literaturmarkt, die Neuman selbst kritisiert.

Im Kontext unterschiedlicher Rezeptionsbedingungen ist auch der Einschub veralteter oder imaginierter deutscher Anredeformeln (“Elsa, liebe Jungfer”, Neuman 2009a: 320) in den spanischsprachigen Text zu nennen, welcher die deutschsprachigen Leser vermutlich irritiert, für anderssprachige Rezipienten jedoch den Effekt der (ironischen?) Markierung des Exotisch-Anderen erfüllen mag. Ebenso bewegen sich die zum Teil sprechenden Namen der Figuren auf einer schmalen Gratwanderung zwischen augenzwinkerndem Zitat und allzu Plakativem und Kalauerhaftem (es seien erwähnt “el señor Zeit”, die wohlhabenden Familien Trakl und Rumenigge, die Unternehmer Klinsmann und Voller, der Bürgermeister Ratztrinker, Grass und Varnhagen ...).

Schließlich ist es bezeichnend, dass für den deutschen Markt bisher kein Interesse an einer Übersetzung besteht, während die Publikation des Romans in Brasilien, den USA, verschiedenen europäischen Ländern und Ägypten in Vorbereitung ist. Wir haben im Kolloquium des Jahres 2010¹⁴

14 Vgl. hierzu die Einleitung zu diesem Band.

über die neuesten Tendenzen der lateinamerikanischen Literaturen neben einer möglichen Ablehnung des Thesencharakters des Romans die Vermutung diskutiert, dass der Text in deutscher Sprache, aber auch auf dem deutschen Markt aufgrund der fehlenden geografischen und kulturellen Distanz zum Schauplatz sowie aufgrund der angesprochenen sprachlichen Eigenarten nicht 'funktionieren' würde. Diese Überlegung lässt sich mithin rückbeziehen auf die Erwartungen an eine lateinamerikanische Literatur, aber auch auf die Vorstellungen vom Umgang mit der eigenen (deutschen) Kulturgeschichte. Die Rezeption von Neumans Jahrhundertreisendem in Deutschland wäre gerade aus der Perspektive einer inter- oder transkulturellen Hermeneutik interessant.

In jedem Fall macht für mich einen Teil des Reizes des Romans aus, dass der Text mir als Leserin auf mehrfacher Ebene (sprachlich, kulturell, historisch) fremd und vertraut zugleich ist. In Wandernburgo, dem fiktiven, beweglichen, poetischen Raum – in der Literatur selbst also – verschwimmen die festen Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem und weichen einer Lust an der Andersartigkeit innerhalb einer transkulturellen Vielfaltigkeit. Somit ist nicht nur der Protagonist Hans ein Jahrhundertreisender, auch der implizite Autor, der implizite Leser sowie die Erzählinstanz des Romans befinden sich zeitlich wie räumlich in Bewegung.

El viajero del siglo zelebriert die Erfahrung von Alterität aufs Äußerste: die Auseinandersetzung mit fernen Ländern und Epochen, fremden Texten und Sprachen und dem anderen Geschlecht. Die drei großen Themen in Neumans Roman – bewegliche Literaturen der Welt, sinnliche Liebe und literarische Übersetzung – sind somit letztlich Variationen dieses einen Themas: des Begehrens nach und der Lust am Anderen.

Literaturverzeichnis

- BARTHES, Roland (1988): *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Übersetzt von Hans-Horst Henschen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ETTE, Ottmar (2004): *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kadmos.
- (2005): *ZwischenWelten.Schreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen II)*. Berlin: Kadmos.
- ISER, Wolfgang (1970): *Die Appellstruktur der Texte*. Konstanz: Universitätsverlag.
- (1976): *Der Akt des Lesens*. München: Wilhelm Fink.

- KAISER, Gerhard (2010): *Literarische Romantik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- KOLLER, Werner (1997): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden: Quelle & Meyer.
- KRISTEVA, Julia (1972): "Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman". In: Ihwe, Jens (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft* 2, Frankfurt am Main: Athenäum, 345–375.
- LANGE, Susanne (2007): "Erwartungen an die lateinamerikanische Literatur und ihre Übersetzer". In: von Römer, Diana/Schmidt-Welle, Friedhelm (Hg.): *Lateinamerikanische Literatur im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt am Main: Vervuert, 131–143.
- LUHMANN, Niklas (1982): *Liebe als Passion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MORA, Vicente Luis (2009): "17 apuntes sobre El viajero del siglo de Neuman". In: *Diario de lecturas*, 05.07.2009. <<http://vicenteluismora.blogspot.de/2009/07/17-apuntes-sobre-el-viajero-del-siglo.html>> [18.03.2013].
- NEUMAN, Andrés (2009a): *El viajero del siglo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2009b): "Discurso de agradecimiento de Andrés Neuman, Premio Alfaguara de Novela". 26.05.2009. <<http://www.alfaguara.com/es/noticia/discurso-de-agradecimiento-de-andres-neuman-premio-alfaguara-de-novela/>> [16.03.2013].
- (2010): *Cómo viajar sin ver*. Madrid: Alfaguara.
- RÖSSNER, Michael (2007): "'Latin Literatures' New Look" im 'alten' Europa. Zur Rezeption der neuesten lateinamerikanischen Literatur vor dem Hintergrund der alten Stereotypen aus der Boom-Zeit". In: von Römer, Diana/Schmidt-Welle, Friedhelm (Hg.): *Lateinamerikanische Literatur im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt am Main: Vervuert, 113–119.
- SCHLEGEL, Friedrich (1967): "Brief über den Roman". In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Herausg. von Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Abteilung 1: Kritische Neuausgabe, Bd. 2. Paderborn u. a.: Schöningh, 329–339.
- (1999): *Lucinde*. Herausg. von Karl Konrad Polheim. Stuttgart: Reclam.
- SENNETT, Richard (1998): *Der flexible Mensch*. Berlin: Berlin Verlag.
- SIEBENMANN, Gustav (2007): "Gibt es Gründe für den seit 1970 eingetretenen Image-Verlust Lateinamerikas?" In: von Römer, Diana/Schmidt-Welle, Friedhelm (Hg.): *Lateinamerikanische Literatur im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt am Main: Vervuert, 17–33.
- STEINER, George (1975): *After Babel. Aspects of Language and Translation*. London: Oxford Univ. Press.
- STURNIOLO, Norma (2010): "Andrés Neuman y el arcón viajero". In: *Cuadernos Hispánicos* (709–710), 159–164.
- WIESE-HÖHLER, Claudia (2007): "Die Rezeption der hispanoamerikanischen Boom-Romane in Deutschland bis zum Ausgang der achtziger Jahre". In: von Römer, Diana/Schmidt-Welle, Friedhelm (Hg.): *Lateinamerikanische Literatur im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt am Main: Vervuert, 35–49.

‘El soliloquio de los perros’ oder: Der Hund als Erzähler in den Romanen von Luis Rafael Sánchez und Lucía Puenzo

Marco Thomas Bosshard

1. Die modernen Mythen des Luis Rafael Sánchez

Buenos días.
Les saluda el Primer Perro Buddy Clinton.
Gracias por la salva de aplausos.
Gracias por las miradas asombradas.
Yo también me miro y asombro.
Parezco un enjambre de alambres.
(Sánchez 2007: 21)

Mit diesen Worten begrüßt der Romanheld des Puerto-Ricaners Luis Rafael Sánchez aus *Indiscreciones de un perro gringo* (2007) seine Zuhörerschaft – es handelt sich um niemand geringeren als den Hund von Bill Clinton, der auf den Namen Buddy hört.¹ Buddy – der Name bedeutet umgangssprachlich so viel wie ‘dicker Freund’ – ist (bzw. war, denn er verstarb 2002 bei einem Autounfall) ein dunkelbrauner Labrador und seinem Herrchen Bill treu ergeben. Ihm widmet er auch die Rede, zu der er im Eingangszitat ansetzt – oder vielmehr seine Aussage, deren genauer Zweck noch zu erörtern sein wird. Und da Hunde ja eigentlich nicht sprechen können, scheint der ‘Kabelsalat’, der “enjambre de alambre”, von dem oben die Rede ist, in diesem unwirklichen Szenario eine zentrale Rolle zu spielen: Er verweist auf die technischen Apparaturen sowie das elektronische Gehirn, das Buddy eingepflanzt worden ist, um sich artikulieren zu können, und das ihm Zugang zu Festplattendatenbanken wie der “*Gran filogenia canina*” (Sánchez 2007: 32, Hervorh. im Original) verschafft. Außerdem kann Buddy auf diese Weise auf mehrere digitale Wörterbü-

¹ Verglichen mit der umfangreichen Bibliografie zu anderen Werken Sánchez’ – in welcher vonseiten der deutschsprachigen Lateinamerikanistik jedoch nur ein einziger Beitrag zu verzeichnen ist (Herlinghaus 1999) – gibt es zu *Indiscreciones de un perro gringo* bisher kaum Sekundärliteratur. Außer dem rezensionsartigen Artikel von González (2008) ist lediglich der Beitrag von Saad Maura (2009) nennenswert.

cher zugreifen und verfügt über Informationen “sobre el pensador Platón, el dramaturgo Shakespeare, el cantante Ricky Martin” (Sánchez 2007: 29).

Dieses Satzfragment, in dem Platon, Shakespeare und Ricky Martin miteinander in Verbindung gebracht werden, ist bezeichnend für die Programmatik, die dem Roman *Indiscreciones de un perro gringo* zugrunde liegt. Gleichzeitig erscheint diese ausgesprochen heterogene Engführung von griechischer Philosophie, englischer Dramenkunst und Popkultur überaus charakteristisch für die Textstrategien, auf die Sánchez in seinem gesamten literarischen Schaffen zurückgreift. Der Spitzname ‘Príncipe de las Letras del Caribe’, den Carlos Fuentes dem Puerto-Ricaner zu Zeiten des Booms verliehen hat, passt ausgezeichnet zum Ruf des vollumfänglich (also auch in populärkulturellen Belangen) gebildeten Kultschriftstellers, der Sánchez auf seiner Heimatinsel trotz nur zweier veröffentlichter Romane, *La guaracha del Macho Camacho* (1976) und *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988), anhaftet; *Indiscreciones de un perro gringo* ist erst der dritte Roman in einem über Jahrzehnte entstandenen Gesamtwerk, aus dem insbesondere Dramen und Essays hervorstechen.²

Die zwei ersten Romane Sánchez’ gründen auf der populären Musikkultur der Karibik (vgl. u. a. Aparicio 1993, Tíneo 2002, Horn 2006). In *La guaracha del Macho Camacho* sind es deren Rhythmen und oftmals mehrdeutige, von sexuellen Anspielungen durchsetzte Songtexte sowie eine formale Struktur, die sich daraus ergibt, dass die zahlreichen Figuren des Romans und ihre Geschichten mittels einer ständig im Radio gespielten ‘guaracha’ miteinander verbunden werden, von denen Sánchez ausgeht; in *La importancia de llamarse Daniel Santos* hingegen sind es die Kompositionen des Sängers Daniel Santos, einer Ikone der puerto-ricanischen Unterhaltungsmusik. Darüber hinaus spielen Sánchez’ in der Populärkultur³ verankerte literarische Wortspiele einerseits auf die ‘jitanjáforas’ der historischen Avantgarde Puerto Ricos an,⁴ andererseits eröffnen sie einen intertextuellen Raum, in dem die Liedtexte der Populärkultur mit den gro-

2 Unter der Vielzahl von Studien wären hier zu Sánchez’ Essays und Theaterstücken u. a. zu nennen: Colón Zayas (1985), Duchesne Winter (2001), Morfi (1982), Rosa (1978), Rosado (2001) und Waldman (1988).

3 Zum Stellenwert der Populärkultur im Werk von Sánchez vgl. Tíneo (1994).

4 Der Begriff ‘jitanjáfora’ geht auf eine Wortschöpfung des kubanischen Dichters Mariano Brull zurück und meint nach Alfonso Reyes “the purely phonological image having no semantic function and employed solely for its sound effects” (Marzán 1995: 130). Auf Puerto Rico griff vor allem der Avantgardist Luis Palés Matos auf die ‘jitanjáfora’ zurück.

ßen Werken der Weltliteratur gekoppelt werden. Dies zeigt sich bereits am Titel des zweiten Romans, der (unter anderem) natürlich auch auf Oscar Wildes *The Importance of Being Earnest* verweist.

Obwohl Sánchez nun in *Indiscreciones de un perro gringo* mit der Tradition der karibischen Unterhaltungsmusik bricht, indem er sich – scheinbar – universelleren Themen zuwendet, lässt sich in diesem Text eine nahezu analoge Strategie wie in den ersten beiden Romanen erkennen. Die Verschränkung von Ricky Martin mit Platon und Shakespeare zeigt, dass auch *Indiscreciones de un perro gringo* von populären Mythen und Phänomenen der Massenkultur ausgeht, die in einen intertextuellen literarischen Dialog mit der Hochkultur münden. Der entscheidende Unterschied zur Arbeit am modernen Mythos der früheren Romane besteht jedoch darin, dass in *Indiscreciones de un perro gringo* nicht mehr länger ein ‘karibischer Mythos’ – wie Daniel Santos (Romeu 1999) – Pate steht, sondern ein anderer, im Sinne von Barthes (1957) ganz alltäglicher und moderner Mythos, der sich mittels der Massenmedien verselbstständigt und hartnäckig im universell-westlichen Bewusstsein unserer globalisierten Welt festgesetzt hat: der Mythos des Bill Clinton, wie er u. a. von Susan Bordo (1999), Greil Marcus (2000) und Fedwa Malti-Douglas (2009) analysiert worden ist. Der Mythos Clinton umfasst dabei zum einen das sexualisierte Bild eines präsidenten Elvis, der die Nation mit seinem Saxophon verführt, wie Buddy Clinton mystisch erklärend kommentiert: “Cuando [mi amo] toca el saxófono se dobla hacia adelante, hacia atrás, hacia los lados. [...] Entonces, ya vuelto músico abrasado, el cuerpo parece sobrarle y el alma flotarle” (Sánchez 2007: 83). Zum anderen impliziert er die nicht minder sexualisierte und herkömmliche Geschlechterrollen festschreibende Vorstellung eines Frauenhelden als wortwörtlich omnipotenter Machthaber, die Buddy sogleich mittels Parallelismen, Anaphern und Epiphern mit dem ersten Bild verschleift: “Cuando mi amo sometía el órgano de animal macho a la evaluación ponderada de la bella señorita Lewinsky, el cuerpo parecía sobrarle y el alma flotarle” (Sánchez 2007: 83–84).

2. Handlung und Textstruktur von *Indiscreciones de un perro gringo*

Hierin liegt nun auch die Erklärung für die eingangs anzitierte, halböffentliche Ansprache des First Dogs Buddy Clinton: Nachdem der Labrador von Geheimdienstagenten aus dem Weißen Haus entführt und von Wis-

senschaftlern aus Harvard an einen Sprachcomputer angeschlossen und auf diese Weise humanisiert worden ist, soll er als einziger Augenzeuge des Ehebruchs des Präsidenten mit seiner Praktikantin, wahrscheinlich im Rahmen des von den Republikanern eingeleiteten ‘impeachment’-Verfahrens, gegen sein Herrchen Bill aussagen.⁵

Da die Details dieses präsidentialen Techtelmechtels in die moderne, kollektive Mythologie der westlichen Gesellschaft eingegangen sind und daher hier nicht wiederholt werden müssen, mag es genügen, die ‘histoire’ von *Indiscreciones de un perro gringo* grob zu skizzieren. Wenn der First Dog Buddy scharfsinnig festhält: “El sexo humano discurre entre la desesperación por culminar el placer y la desesperación por retrasarlo” (Sánchez 2007: 131), so lässt sich ausgehend von dieser Beobachtung auf die Beziehung zwischen ‘histoire’ und ‘discours’ schließen und feststellen, dass die Barthes’sche Lust *am* Text sich proportional zur aufgeschobenen Wollust *im* Text verhält (Barthes 1973), denn der Höhepunkt der ‘histoire’ verzögert sich bis weit in den dritten Teil des Romans hinein und fällt zusammen mit jenen Kapiteln, in denen Buddy Clinton endlich die sexuellen Höhenflüge beschreibt, die sein Herrchen mit der Praktikantin hat erleben dürfen – wobei er schwören muss, die Wahrheit zu sagen, “[...] toda la verdad y nada más que la verdad sobre el amorío fugaz entre mi amo [...] y la bella señorita Mónica Lewinsky” (Sánchez 2007: 109).

Diesem Höhepunkt folgt im Roman nach Art eines Nachspiels der lange Epilog eines extradiegetischen anonymen Erzählers, der darin schildert, unter welch seltsamen Umständen er das Manuskript des Romans *Indiscreciones de un perro gringo* in der New Yorker Metro gefunden und so dann kompiliert und bearbeitet hat; voraus geht ihm, gleichsam als Vorspiel zur “*épica oral*” (Sánchez 2007: 36, 71, Hervorh. im Original) aus dem Oval Office, das oftmals unzusammenhängende Gerede des intradiegetischen Erzählers Buddy Clinton, der über Dutzende von Seiten hinweg über unterschiedlichste Themen räsoniert. So philosophiert Buddy z. B. über die Beziehung zwischen Hund und Mensch im Allgemeinen und nimmt dabei konsequent eine ‘perspectiva canina’ ein, wenn er etwa die Ereignisse auf der Arche Noah gänzlich anders darstellt als in der

5 In der spanischsprachigen Originalversion dieses Aufsatzes ließe sich an dieser Stelle ein Wortspiel anbringen, der den ‘testigo presencial’ Buddy Clinton mit den ‘testículos presidenciales’ seines Herrchens in Verbindung bringt – ein Kalauer, der trefflich zum Charakter des zu analysierenden Textes passen würde, in einem wissenschaftlichen Aufsatz allerdings nichts zu suchen hat.

Genesis der Menschheit überliefert. Außerdem schildert Buddy lang und breit die Folter und Misshandlungen, die er erleiden musste, als er von den zwielichtigen Agenten verhört wurde, die der Hund stets “gángsters perfumados” (Sánchez 2007: 36 et passim) nennt.⁶ Schließlich hält er, in die Fußstapfen seines Herrchens tretend, auch mit seinem eigenen Liebesleben nicht hinter dem Berg und breitet dem Leser seine mehr oder minder erotischen Begegnungen an diversen Örtlichkeiten des Weißen Hauses mit einer ganzen Reihe von Hündinnen detailreich aus, die so verführerische wie traumatisierende Namen wie Titanic, Hiroshima Mon Amour oder Miss Saigón tragen.

3. Intertextualität, Dialogizität und Polyphonie

Weitaus interessanter als solche Versatzstücke, die sich zur absurden ‘histoire’ des Romans fügen, ist nun aber die mannigfaltige Intertextualität, die sich bei Sánchez eröffnet. Da es sich weitgehend um einen von einem Hund erzählten Text handelt, in dem das protagonistische Tier zudem Ansprachen hält, überrascht es kaum, dass Buddy Clinton selbst Intertextualitäten insinuiert, wenn er andere sprechende Hunde der Weltliteratur erwähnt, beispielsweise Kunderas Karenin oder Orpheus, der in *Niebla* von Miguel de Unamuno auftaucht, sowie Cipión und Berganza, die Hündehelden der berühmten exemplarischen Novelle von Cervantes mit dem Titel *El coloquio de los perros*.

Der Titel des vorliegenden Artikels hingegen, “El soliloquio de los perros”, deutet an, dass das cervantinische Modell bei Sánchez eine Reihe von parodistischen Alterationen erfährt. Allgemein ist sich die Kritik darin einig, dass sich die ‘ejemplaridad’, die Beispielhaftigkeit der ‘novelas ejemplares’ von Cervantes, sowohl auf die ethisch-moralische als auch auf die ästhetisch-formale Ebene bezieht,⁷ wodurch gleichzeitig ‘exemplarisch’ eine neue literarische Gattung in der spanischen Literatur erschaffen wurde. Bei Sánchez hingegen wird nun aber die ethische Beispielhaftigkeit seines Texts ebenso wie dessen ästhetische Beispielhaftigkeit verworfen: Buddy Clinton ist, wie schon der Titel suggeriert, ein durch und durch

6 Auch der gesamte zweite Teil des Romans ist mit dem Titel “Gángsters perfumados” überschrieben.

7 Vgl. Riley (1971: 173): “Para Cervantes la verdad poética y la moralidad eran [...] en último término inseparables.”

indiskreter Hund (im Gegensatz zur bewundernswerten ‘discreción’, durch die sich Cipión und Berganza auszeichnen); ein Hund, der nicht nur das Intimleben seines Herrchens offenbart, sondern den amoralischen Ehebruch auch noch verteidigt. Zudem stellt Buddy Clinton sämtliche ethisch-moralisierenden Diskurse in Frage, wenn er sich über “las conjuraciones de los moralistas y las griterías de los analfabetos sensuales” (Sánchez 2007: 117) lustig macht und deren Scheinheiligkeit bloßstellt: “¿Asustarse de la escabrosidad cuando la prensa mundial dedicó las portadas a informar que la *emissio seminis* de mi amo manchó el traje azul marino de la bella señorita Lewinsky?” (Sánchez 2007: 72, Hervorh. im Original).

Wie bereits angedeutet, wird die ästhetische Beispielhaftigkeit des Romans *Indiscreciones de un perro gringo* ebenso negiert. Immer wieder weist der extradiegetische Erzähler-Kompilator dieser seltsamen Memoiren eines präsidenten Hundes darauf hin, dass es sich bei dem vorliegenden Text um eine “novela arbitraria” handle (Sánchez 2007: 17 et passim), deren formale Ordnung – die drei Teile des Romans sowie der Epilog bestehen aus jeweils zwanzig kurzen Kapiteln – eine nur oberflächliche ästhetische Ausgewogenheit und Harmonie fingiert, weil die Kapitel vom Erzähler-Kompilator mehr oder weniger waghalsig gekürzt und nach Gutdünken angeordnet worden, somit also in der Tat als durch und durch willkürlich oder ‘arbiträr’ zu bezeichnen sind.

Eine zweite parodistische Alteration gegenüber *El coloquio de los perros* ist womöglich offensichtlicher: In *Indiscreciones de un perro gringo* verfügt der Protagonist Buddy nämlich über keinen Gesprächspartner unter seinesgleichen, mit dem er in ein Zwiegespräch treten könnte; vielmehr wendet er sich an ein menschliches Publikum. Ebenso wenig scheint es dabei allerdings angemessen, hier von einem ‘coloquio’ im Sinne eines wirklichen Dialogs zwischen Hund und menschlichem Publikum zu sprechen: Obwohl die Rede von Buddy immer wieder durch Fragen des Publikums unterbrochen wird, auf die der First Dog dann zu antworten versucht, erscheinen diese Fragen und Kommentare vonseiten der Zuhörer im Text selbst nicht, sondern sind in narratologischer Hinsicht Ellipsen; das Publikum bleibt auf diese Weise stets virtuell, seine Stimme ist nur qua Abwesenheit präsent. Zwischen den unterschiedlichen spanischen Bezeichnungen für einen so gearteten, lediglich virtuellen Dialog – ‘monólogo’, ‘mono-diálogo’ im Sinne Unamunos oder ‘soliloquio’ – scheint im Zusammenhang mit *Indiscreciones de un perro gringo* angesichts seiner Verwurzelung

in der Dramenkunst des Barock⁸ der letztgenannte am passendsten; er wird der performativen Dimension eines singulären Sprechaktes, wie ihn Sánchez in seinem Roman modelliert, am ehesten gerecht.

Jenseits solcher terminologischen Erwägungen stellt sich aber weiterhin die Frage nach der Funktion dieses eigenartigen ‘soliloquio’. Wenn man bedenkt, dass sich Cervantes mit seinen ‘novelas ejemplares’ selbst in ein inter- bzw. (nach Genette) hyper- und letztlich auch architextuelles Netz der Bezüge einschreibt, wenn er etwa auf die mittelalterliche Tradition des ‘exemplum’ als Textgattung anspielt, diese aber mittels einer ausgeprägten Dialogizität aktualisiert, scheint es angebracht, an dieser Stelle denjenigen Theoretiker heranzuziehen, der den Begriff der Dialogizität – ebenso wie, vermittelt durch Julia Kristeva, indirekt auch denjenigen der Intertextualität – entscheidend geprägt hat: Michail Bachtin.

Was hier ‘soliloquio’ genannt worden ist, entspricht in Bachtin’scher Nomenklatur ziemlich genau dem sogenannten ‘versteckten Dialog’, d. h. es handelt sich um einen Dialog ohne bzw. mit ausgesparten Repliken, den Bachtin seinerseits als Unterkategorie des sogenannten ‘aktiven Typs’ bzw. des ‘reflektierten fremden Wortes’ verbucht (Bachtin 1971: 223).⁹ Auch wenn es sich im Fall von *Indiscreciones de un perro gringo* schwierig gestalten dürfte, das ‘reflektierte fremde Wort’ eindeutig von den anderen Hauptkategorien wie dem ‘gleichgerichteten zweistimmigen Wort’ (Stilisierung) und dem ‘verschieden-gerichteten zweistimmigen Wort’ (Parodie) zu unterscheiden (Bachtin 1971: 222), bietet die Bachtin’sche Theorie dennoch einen guten Ausgangspunkt dafür, die nicht ganz so einfache Aufgabe der einfachen Benennung und Klassifizierung hinter sich zu lassen. Sie führt hin zu der grundsätzlicheren Frage, wie die verschiedenen Stimmen, die in Buddy Clintons Rede implizit mitschwingen, und wie die Orte, von denen aus sie sich artikulieren, identifiziert werden können. Letztlich erlaubt sie auch die Frage nach der dem Roman zugrundeliegenden Autorintention – ein im Rahmen literaturwissenschaftlicher Analysen in Misskredit geratener Aspekt, dem Bachtin allerdings große Beachtung schenkt.

Denn möglicherweise ist uns im Rahmen der bisherigen Erörterungen ein entscheidender Punkt entgangen. *Indiscreciones de un perro gringo* ist vielleicht in ästhetisch-ethischer Hinsicht kein exemplarischer Roman, Buddy

8 Bereits Lope de Vega verwendet den Begriff in seinem *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

9 Auch diverse andere Sekundärliteratur zu Sánchez versucht, sich dessen Werk mit Bachtin zu nähern; vgl. u. a. Figueroa (1989) oder Vélez (1991).

Clinton dafür aber ein umso exemplarischerer Hund. Nicht nur, dass er sich selbst als “gringo hasta el gen y los cromosomas” bezeichnet und, geprägt vom US-amerikanischen Wirtschaftsliberalismus, tief und fest an die “democracia y la voz plural de las urnas, la libre empresa y la prosperidad privada” (Sánchez 2007: 34) glaubt. In Buddy Clintons Loblied auf den freien Markt mischt sich nämlich auch eine unübersehbare Dosis Rassismus, der sich in Buddys Fall hauptsächlich gegen Katzen im Allgemeinen und den Kater Socks, seinen Rivalen im Weißen Haus, im Besonderen richtet. In geradezu exemplarischer Weise den Funktionsmechanismus der Bachtin’schen Parodie aufzeigend, greift Buddys Rede zur antithetischen und anaphorischen Syntax und Rhetorik des rassistischen Diskurses (‘wir’ vs. ‘sie’) – wohlgemerkt, ohne dass dies der eigentlichen Autor- bzw. Textintention entspreche:

Ellos comen ratones y nosotros, no. Ellos le temen al agua y nosotros, no. Ellos son misteriosos y nosotros somos transparentes. Ellos viven encaramados por los anaqueles y las repisas y nosotros vivimos con las patas firmes en la tierra. Por cierto, en el dialecto de una tribu amazónica [...], las voces impostor y gato son sinónimas. (Sánchez 2007: 75)

Gleichzeitig – und dieser Widerspruch scheint unabdingbar, damit Buddy Clinton exemplarisch für den durchschnittlichen US-Amerikaner an sich stehen kann – ergreift Buddy auch Partei für die Minderheiten in seinem Land und klagt, indem er ihnen seine Stimme verleiht, jedwede Diskriminierung an:

Los perros no discriminan a los amos por ser negros, asiáticos, hispanos, judíos, musulmanes. Los perros no discriminan a los amos que, siendo chicas, se contentan con las chicas o que, siendo chicos, se contentan con los chicos. (Sánchez 2007: 60)

Buddy Clinton steht demnach nicht für einen bestimmten politischen Diskurs, sondern vereinigt in sich mehrere politische Diskurse, die in ihrer Gesamtheit die US-amerikanische Gesellschaft charakterisieren. Der Hund wird auf diese Weise zu einem geradezu polyphonen Medium, das die Nation widerspiegelt. Wer will, mag in Buddys Worten “alcancé a soñar” (Sánchez 2007: 84) den berühmten Satz Martin Luther Kings “I have a dream” wiedererkennen.¹⁰ Man mag darüber streiten, ob die Stelle tatsächlich als verstecktes Zitat Luther Kings und als Bachtin’sche Stilisie-

10 Die deutsche Version von *Indiscreciones de un perro gringo* übersetzt die Passage zielsicher mit “ich hatte einen Traum” (Sánchez 2011: 60).

rung von dessen Diskurs gelesen werden kann – unumstritten ist hingegen die Tatsache, dass Buddy Clinton jenen von Luther King repräsentierten Gesellschaftsschichten tatsächlich seine Stimme verleiht,¹¹ d. h. dass Buddy seinerseits unverkennbar subalterne Minderheiten repräsentiert, mit denen er sich identifiziert, weil er im Verhör mit den ‘parfümierten Gangstern’ ähnliche Beschimpfungen und Diskriminierungen erlitten hat, wie jene in der US-amerikanischen Gesellschaft alltäglich erleiden müssen:

¡De qué no me acusaron! Hijo de perra. Perro afroamericano. Perro hispano de basura. Perro mexicano ilegal. Narcoperro colombiano. Avaro perro judío. Perro árabe terrorista. Jodido perro pacifista. Perro ultramaricón. (Sánchez 2007: 81)

Neben der Identifizierung der verschiedenen Stimmen, die in Buddy Clintons Rede eingegangen sind, und der Frage nach der Intentionalität des Werks¹² bleibt die dritte Frage bisher noch unbeantwortet: diejenige nämlich nach der genauen – auch geografischen – Verortung des First Dogs im Verhältnis zur Positionierung des extradiegetischen Erzählers und des Autors.

4. Von Manuskriptfunden, Übersetzungs- und anderen Sprachproblemen

Während also sowohl rassistische Mehrheiten als auch diskriminierte Minderheiten in den Ausführungen des Buddy Clinton präsent sind, während hohe und niedrige Sprachregister mitsamt ihrer Verortung in der Gesellschaftspyramide im Roman zusammengeführt werden und Polyphonie im

11 Dies im Sinne der ‘Subaltern Studies’, d. h. nicht nur als ästhetisch-mimetisches ‘Sprechen wie’, sondern auch als politisches ‘Sprechen für’; vgl. Beverley (1999). Zwar präzisiert Perivolaris mit Blick auf das Gesamtwerk des Autors: “[...] Sánchez refuses to speak for the constituent groups of the popular space he proposes” (Perivolaris 2000: 191), relativiert diese Aussage aber sogleich, indem er darauf verweist, dass Sánchez – wie am Beispiel von *Indiscreciones de un perro gringo* gesehen – sich nicht einseitig von einer spezifischen Gruppe (also auch nicht von der subalternen Unterschicht) vereinnahmen lässt, sondern einer gesellschaftlichen Totalität in ihrer Diversität Ausdruck verleiht: “Instead, he imagines popular culture not as a series of group identities to be represented but as an intermediary space in terms of which tentatively privileged colonial classes as well as non-elite groups are defined” (Perivolaris 2000: 191).

12 Diese ist bei Bachtin vom Autor – und nicht etwa vom Erzähler – abhängig, sodass der extradiegetische Erzähler-Kompilator von *Indiscreciones de un perro gringo* als eine Art impliziter Autor, als das Bild von Sánchez im Text selbst, erscheint.

Sinne Bachtins generieren, so stellt sich die Situation weit unübersichtlicher dar, wenn man anstatt nach den verwendeten Sprachregistern oder Soziolekten nach den verwendeten Sprachen an sich fragt. Warum nur spricht der First Dog Buddy Clinton im Roman Spanisch – und nicht etwa Englisch? Handelt es sich bei dem Text womöglich um eine ins Spanische übersetzte Transkription jener Mitschrift der mündlich vorgetragenen Aussage des Buddy Clinton vor dem ‘impeachment’-Tribunal, die der extradiegetische Erzähler im Epilog, in eine Tüte des Kaufhauses Macy’s gepackt und von “servilletas de tela ocre subido y flecos violáceos” (Sánchez 2007: 157) bedeckt, in der Linie 1 der New Yorker Metro auffindet, nachdem sie ein chinesischer Glückskeksverkäufer dort vergessen zu haben scheint?

In einem der wenigen Sekundärtexte zu *Indiscreciones de un perro gringo* wurde angemerkt, dass die eigenartigen Umstände des Manuskriptfundes in der U-Bahn Manhattans an die ebenso seltsamen Umstände des Fundes des *Don Quijote* auf dem Markt von Toledo erinnern (Saad Maura 2009: 99). Dort haben wir es bekanntlich mit dem Fund eines auf Arabisch verfassten Buchs zu tun, das zunächst einmal ins Spanische übersetzt werden muss, bevor es der Erzähler des *Quijote* seinerseits nacherzählen kann. Ebenso wie auf dem Markt von Toledo, wo das Arabische vom Spanischen überlagert wird, stoßen wir auch in New York auf ein ähnlich geartetes sprachliches Palimpsest, wenn in den U-Bahnen der Stadt Sprachen aus aller Herren Länder ertönen: “*Thank you. Gracias. Gracias [sic]. Merci. Grazie tante. Domo arigato. Xiexie. Muito obrigado. Shukran Gazilan. Bolshe Spasibo. Efharisto. Faleminderit. Danke. Dankuwel [sic]*” (Sánchez 2007: 152, Hervorh. im Original). Während bei Cervantes das virtuelle Buch, das in Toledo entdeckt wird, auf Arabisch geschrieben ist, ist das reale Buch, das dem Leser vorliegt, auf Spanisch verfasst. Auch bei Sánchez gibt es ein reales Buch auf Spanisch, obwohl ein englischsprachiges Originalmanuskript existiert haben muss, nämlich besagte Mitschrift von Buddys Aussage über die amourösen Eskapaden seines Herrchens im Oval Office.

Es ist bestimmt kein Zufall, dass im *Don Quijote* ausgerechnet im Augenblick des Buchfundes in Toledo die Stabilität sämtlicher narrativer Instanzen bzw. Identitäten ins Wanken gerät.¹³ Der Erzähler, der bis zu

13 Vgl. Molho (1989: 279, Hervorh. im Original), der multiple narrative ‘Identitäten’ im *Quijote* ausmacht: “En términos de teoría de la enunciación, el *Quijote* es un organismo narrativo en que cada sujeto de enunciación engendra un sujeto de enunciado, que a su vez pasa a ser sujeto de enunciación, y así indefinidamente. Así es como a un *yo* que actúa como disparador de la narración (... ‘de cuyo nombre no quiero acordarme ...’)

diesem Kapitel ein extra- und heterodiegetischer Erzähler klassischen Zugschnitts zu sein schien, entpuppt sich auf dem Markt von Toledo auf einmal als intradiegetischer und zeitweise homodiegetischer, ja sogar autodiegetischer (Nach-)Erzähler; ab diesem Zeitpunkt ist im *Quijote* nichts mehr so wie vorher. In ähnlicher Manier lösen sich im New Yorker Epilog von *Indiscreciones de un perro gringo* die (bis dahin scheinbar eindeutigen) narrativen Identitäten des Texts – und mit ihnen auch die nichtfiktionalen, d. h. die realen, nationalen, ethnischen, US-amerikanischen Identitäten – auf. Spätestens im letzten Absatz des Romans wird der extradiegetische Erzähler-Kompilator mit dem impliziten Autor – oder gar dem realen Autor Luis Rafael Sánchez – überblendet:

[...] mi novela *Indiscreciones de un perro gringo* [...] llega a su final en este momento preciso, habiendo dicho ya cuanto podía decir. Si bien para decirlo tuvo que rebajarse a maquillar una verdad exasperante con el color analgésico de una mentira calculada.

Con permiso. (Sánchez 2007: 199)

Angesichts dieser finalen Omnipräsenz des impliziten Autors Sánchez im Text sowie der sich im Epilog vollziehenden Ortsverlagerung des Plots nach New York, wo der Erzähler-Kompilator an der Columbia University unterrichtet und Sánchez seinerseits studiert hat, tritt das Washington des Buddy Clinton immer stärker in den Hintergrund, während das multikulturell-hispanische Ambiente des Big Apple mehr und mehr in den Mittelpunkt rückt. New York erscheint als der Ort, von dem aus in *Indiscreciones de un perro gringo* gesprochen werden kann, ohne das hispanisch-karibische Substrat des Autors Sánchez ausblenden zu müssen. New York erscheint als der einzig denkbare Ort, an dem der reinrassige Labrador Buddy Clinton sich ausreichend latinisieren (und somit seinen ‘puren’ Stammesbaum ‘entpuritanisieren’ und ‘verunreinigen’¹⁴) kann, um seiner Rolle als

sucede un *él* que tal vez refiere, bajo una u otra de sus identidades, a ese mismo *yo* convertido ahora en tema de narración (‘el autor desta historia’), sin que pueda saberse si ese *yo* apertural encubre al ‘autor desta historia’ o al narrador incógnito que transcribe, a menos que apunte a un tercero definitivamente inconocible.”

- 14 Ähnliches hat schon William Carlos Williams versucht, als er empathisch postulierte: “All that will be new in America will be anti-Puritan. It will be of another root. [...] It is *this* to be *morak*, to be *positive*, to be peculiar, to be sure, generous, brave – to *MARRY*, to *touch* [...] to create, to hybridize, to crosspollenize, – not to sterilize, to draw back, to fear, to dry up, to rot” (Williams 1925: 120, Hervorh. im Original). Für eine hispanisch-antipuritanische Spurensuche in Leben und Werk des berühmten Modernisten vgl. Marzán (1994).

Repräsentant der gesamten multiethnischen Nation ‘pars pro toto’ gerecht zu werden; dementsprechend ist auch das hochgradig sexuell konnotierte Spanisch, das er spricht, meilenweit entfernt von jenem puritanischen Englisch, in dem er sich theoretisch ausdrücken müsste.¹⁵

5. Lucía Puenzos *El niño pez*: Hommage an den magischen Realismus?

Bisher war im Zusammenhang mit Sánchez’ Helden Buddy Clinton stets die Rede vom ‘soliloquio’ nur *eines* Hundes. Einer Erwartung, die der Titel dieses Aufsatzes evoziert haben mag, kann der vorliegende Artikel aufgrund seines beschränkten Rahmens leider nicht gerecht werden: nämlich derjenigen, das Motiv des Hundes als Erzähler vor dem Hintergrund der gesamten lateinamerikanischen Literaturproduktion genauer zu verorten. Das pluralische Morphem -s im Titel “El soliloquio de los perros” scheint daher nicht ganz angebracht und weist lediglich auf das Desiderat hin, die nicht wenigen anderen sprechenden Hunde der lateinamerikanischen Literatur kontrastiv zum Erzähler von *Indiscreciones de un perro gringo* in Beziehung zu setzen. Ein solcher Vergleich kann hier, an abschließender Stelle, nur ansatzweise und selektiv unternommen werden.

Womöglich ist der Roman *El niño pez* (2004) der Argentinierin Lucía Puenzo neben *Indiscreciones de un perro gringo* das repräsentativste Beispiel eines in den letzten zehn Jahren veröffentlichten Werkes, das das Genre der ‘narrativa canina’ neu belebt hat. Ohne dass *El niño pez* seinerseits innerhalb der postmodernen argentinischen Erzähltradition näher situiert werden könnte, die mit Mujica Lainez’ *Cecil* (1972) schon früh über einen Windhund als Erzähler verfügt, ist der direkte Vergleich von *El niño pez* mit *Indiscreciones de un perro gringo* deshalb aufschlussreich, weil sich hier zwei sehr unterschiedliche Autoren zweier sehr unterschiedlicher Gene-

15 Hinter diesem Widerspruch verbirgt sich gleichzeitig die Frage nach der Übersetzbarkeit des Romans: Wie soll und kann man die Rede des Buddy Clinton ins originale Englisch rückübersetzen? Bisher wurde der Versuch nicht unternommen; es wäre jedoch zu erwarten, dass analog dazu, wie sich Buddy durch den Gebrauch des Spanischen latinisiert hat, in der englischen Übersetzung eine gewisse sprachliche Repuritanisierung vonnöten sein wird. In der tatsächlich existenten deutschen Übersetzung von *Indiscreciones de un perro gringo* (Sánchez 2011) wird eine solche Tendenz deutlich, die unumgänglich erscheint, will man den rhetorischen Gepflogenheiten des Deutschen, das die sexualisierte Metaphorik des karibischen Spanisch indirekter wiedergeben muss, gerecht werden.

rationen (Sánchez wurde 1936 geboren, Puenzo 1976) anhand ein und desselben Subgenres von der lateinamerikanischen Literaturproduktion des Booms bzw. Post-Booms abzugrenzen versuchen.

Puenzos im Jahre 2004 erschienener Roman beginnt mit folgenden Worten:

Pudo haber sido peor, créanme. Tardaron un día en decidirse. Prodan. Saumerio. Violeta. Imaginaba salir al mundo como Violeta y me meaba por los rincones. A ver si entienden: soy negro, macho y malo. Aunque ahora me vean así, entubado, a punto de ser fiambre. Fue un accidente, le pudo pasar a cualquiera. Si veo algo que se mueve debajo de las hojas ... lo muerdo. Disculpen, me disperso, ya sé ... no es fácil si Lala me acaricia así. Y no estaría bien visto un perro moribundo con una erección. (Puenzo 2004: 9)

Im Gegensatz zum aristokratischen Buddy Clinton, der all seiner 'indiscreciones' und polyphonen Sprachregisterelemente zum Trotz rhetorisch einen präsidial-verschwurbelten Stil pflegt, bezeichnet sich Serafín, der plebejische Hundeheld und Erzähler von *El niño pez*, der hier im ersten Absatz des Romans noch keinen Namen hat (aber auf einen Mädchennamen – Violeta – getauft werden soll) als "negro, macho y malo" (Puenzo 2004: 9) – und so spricht er auch, selbst noch im Angesicht des Todes, in Agonie, als "perro moribundo", was auf der ersten Seite des Romans in gewisser Weise bereits den Schluss vorwegnimmt. Doch vor seinem wahrscheinlichen Ableben erzählt Serafín auf den folgenden 160 Seiten nicht etwa wie Buddy Clinton seine eigene Geschichte, sondern er ist letztlich ein überraschend traditioneller heterodiegetischer und allwissender Erzähler, der eine lesbische 'amour fou' wiedergibt, nämlich die Liebesgeschichte seines jugendlichen Frauchens Lala aus einem der besten Viertel von Buenos Aires, die mit der kaum viel älteren paraguayischen Hausangestellten Guayi durchbrennt. Nachdem Lala aus Eifersucht ihren Vater, der ab und an auch mit Guayi schläft, vergiftet hat, flieht Lala mit Serafín nach Paraguay, an den See von Ypacaraí, wo Guayi groß geworden ist. Dort wartet sie vergeblich auf Guayis Ankunft – denn die ist in Buenos Aires verhaftet und in eine Jugendstrafanstalt gesteckt worden, weil die Polizei fälschlicherweise glaubt, sie habe Lalas Vater umgebracht. Zurück in Buenos Aires kommt es schließlich zu einem großen Showdown, als Lala ihre Freundin, die inzwischen in die Hände von Mädchenhändlern gefallen ist, aus ihrer Gefangenschaft zu befreien versucht.

Lucía Puenzo, die nicht nur Schriftstellerin, sondern auch Filmregisseurin ist, hat ihren eigenen Roman 2009 verfilmt – wobei sie nahelie-

gender Weise auf einen Hund als Erzähler verzichten musste.¹⁶ Dennoch vermitteln die folgenden Filmstills (vgl. Abb. 1–4) einen guten Eindruck von einer der Schlüsselszenen sowohl im Film als auch im Roman, um die sich die folgenden Erörterungen drehen. Während Lala nach der Flucht aus Buenos Aires in Paraguay vergeblich am See von Ypacaraí auf Guayí wartet, begegnet sie dort bei einem Tauchgang dem Fischkind aus der titelgebenden Legende:

Ese día sintió que una mano diminuta se agarraba de su pie. [...] Se dio vuelta y vio a un nene de unos cinco años, sonriéndole con los ojos abiertos, sumergido en el agua. Tenía la piel tan clara que se le adivinaban las venas, los ojos grises con las pestañas de punta, el pelo verdoso y espeso como las algas. [...] Nadaba con las manos abiertas, y Lala alcanzó a ver que tenía una membrana entre los dedos. (Puenzo 2004: 34)

Zumindest in dieser Szene wird beim Leser/Betrachter bewusst ein magisch-realistischer Erwartungshorizont evoziert. Wenn Irlemar Chiampi zur Definition des magischen Realismus von einer für diesen charakteristischen ‘nichtkonfliktiven’ bzw. ‘diffusen’ Kausalität spricht, die beim Rezipienten das Gefühl der ‘Verzauberung’ auslöse (Chiampi 1983: 71), so stellt der Rückgriff auf (indigene) Mythen ein naheliegendes Mittel dar, um genau diesen Effekt zu erreichen. In *El niño pez* ist die magisch-realistische Funktionalisierung indigener Mythologie mit der Guaraní-Legende vom Fischkind nahezu idealtypisch realisiert, denn die anfangs im Wald (Abb. 1) noch etwas unheimlich wirkende (und daher mit Todorov eher phantastikaffine) Sequenz löst sich am See dank der bunten Glasperlenketten und Devotionalien allmählich in eine märchenhafte, dem ‘Wunderbaren’ verhaftete Szenerie auf (Abb. 2 und 3), bei der das Fischkind (Abb. 4) Lala zwar erschreckt, ihr aber keine Angst einflößt.¹⁷

Diese Verzauberung, die sich idealtypisch von der Protagonistin auf den Rezipienten überträgt, hält im Film (und auch im Roman) einige Zeit an – wird aber am Ende schonungslos entzaubert. Ganz am Schluss, nach

16 Wie Sánchez in seinen Romanen greift auch Puenzo im Film auf die lateinamerikanische Unterhaltungsmusik zurück und hat für den Soundtrack zu *El niño pez* einen Ohrwurm der paraguayischen Band Los Potrankos ausgewählt.

17 Ob auch jeder einzelne empirische Rezipient beim Lesen oder Anschauen der Szene mit dem Fischkind und dem Ambiente der *mise en scène* ‘verzaubert’ wird, kann nicht beantwortet werden. Ein aus Autorensicht idealer Leser oder im Falle des Films idealer Zuschauer, wie er allen Medien in der Rezeptionsästhetik potenziell eingeschrieben ist, dürfte bzw. müsste ein solches Gefühl der Verzauberung aber verspüren.



Abb. 1 – 4, Lucía Puenzo: *El niño pez*, 2009, Seeszene.

einem Showdown sondergleichen, bei dem Lala Guayi aus dem Gefängnis befreit und sowohl sie als auch der Hunderzähler Serafín angeschossen werden, stellt sich nämlich heraus, dass es für den schönen Mythos vom Fischkind eine grausame, beängstigende und durch und durch rationale Erklärung gibt: Das Fischkind ist in Wirklichkeit eine Babyleiche; Guayi hat ihr Kind nach der Geburt im See von Ypacaraí ertränkt und ist danach nach Buenos Aires geflohen, um dort für Lalas Familie als Hausmädchen zu arbeiten. Der 'schöne' Mythos ist also nichts anderes als eine psychologisch motivierte Verdrängungsstrategie einer der Protagonistinnen, um sich nicht mit dem traumatischen Schrecken einer Kindstötung auseinandersetzen zu müssen.¹⁸ Roman und Film geben in Wirklichkeit die Geschichte zweier jugendlicher Mörderinnen wieder, obendrein erzählt von einem räudigen Hund, der am Ende auch noch stirbt: Vom magischen Ambiente des Sees von Ypacaraí bleibt nichts mehr übrig, das Fischkind

¹⁸ Küpper (1991) hat in seiner Analyse von Asturias' *Hombres de maíz* auf eine identisch geartete Entlastungsfunktion des Mythos hingewiesen und zu Recht bemerkt, dass die gängigen Definitionsversuche des magischen Realismus an diesem Punkt an ihre Grenzen stoßen.

entpuppt sich als Schimäre, und der sprechende Hund verstummt für immer. Lucía Puenzo reproduziert in ihrem Roman in der Paraguay-Episode zwar den Erwartungshorizont eines magisch-realistischen Textes, hebt diesen dann aber aus; sie verzaubert und entzaubert zugleich, bedient sich bewusst magisch-realistischer Strategien, um den magischen Realismus am Ende zu dekonstruieren.

6. *Indiscreciones de un perro gringo* und *El niño pez* im Kontext des Post-Booms und der neuesten lateinamerikanischen Literaturen

Eine ähnliche Strategie der humor-, aber durchaus respektvollen Parodie auf den magischen Realismus verfolgt auch Sánchez in *Indiscreciones de un perro gringo*; sowohl bei Sánchez als auch bei Puenzo handelt es sich – anders als es etwa in den Polemiken der Vertreter der McOndo-Generation deutlich wird – keineswegs um eine Ablehnung dieses literarischen Erbes. Indem Sánchez im Prolog von *Indiscreciones de un perro gringo* “los delirios y las quimeras a que se ofrendan Don Quijote de la Mancha y la población completa de Macondo” (Sánchez 2007: 17) heraufbeschwört, ist auch sein Roman als eine versteckte Hommage an den magischen Realismus zu verstehen; dazu passt das Bedauern des Erzählers im Epilog darüber, dass die Beschränkung auf die unmittelbare Wiedergabe von Realität in einem literarischen Text der Fantasie den Garaus macht: “libertades, riesgos y provocaciones despilfarra quien se atrinchera en la realidad a la hora de convocar la fantasía: en *Indiscreciones de un perro gringo* nadie viaja en escoba aérea, nadie vacaciona en el planeta Neptuno, nadie se invisibiliza a ratos” (Sánchez 2007: 164). Gleichzeitig wird der magische Realismus in *Indiscreciones de un perro gringo* aber auch verabschiedet; in einem Interview hat Sánchez festgehalten, sein jüngster Roman habe mit dem magischen Realismus endgültig gebrochen und sei vielmehr Ausdruck eines ‘kybernetischen Realismus’.¹⁹

Während Sánchez mit seinem mit Festplatten, Sprachcomputer und einem “enjambre de alambres” ausgestatteten Cyber-Hund eine detaillierte, technologisch fundierte Erklärung dafür liefert, wieso Buddy Clinton

19 Sánchez bzw. der Interviewer hält fest: “no es realismo mágico” und erläutert, nicht “la realidad misma produce la magia, el misterio, sino que se trata de un ‘realismo cibernético’” (Sánchez 2007a).

sprechen kann und auf diese Weise den Skandal um sein Herrchen Bill weiter befeuert, klärt Puenzo den Leser am Ende ihres Romans schonungslos über die wahren, schrecklichen Hintergründe des Mythos vom Fischkind auf. Sowohl *Indiscreciones de un perro gringo* als auch *El niño pez* werden den Definitionskriterien des magischen Realismus nach Chiampi nicht mehr gerecht, denn von 'nichtkonfliktiven' bzw. 'diffusen' Kausalitäten kann hier angesichts der Überdeterminiertheit des Erklärungsangebots nicht mehr die Rede sein. Trotzdem unterstützen beide Romane – und gerade darin besteht ihre Hommage – punktuell herkömmliche, am magischen Realismus geschulte Lesarten, um den dadurch etablierten Erwartungshorizont schließlich zu durchbrechen. Über die Generationsgrenzen hinweg ergeben sich zwischen Sánchez als Vertreter der Boom-Literatur und Puenzo als Repräsentantin der jüngsten Generation des Post-Booms Parallelen im spielerisch-ironischen, parodistischen Umgang mit dem Erbe des magischen Realismus. Dabei reiben sich beide an der Programmatik einer mittleren, mittlerweile nicht mehr ganz so jungen Generation des Post-Booms: an derjenigen der Vertreter der Generation McOndo. Fielen diese weniger durch einen spielerisch-ironischen als vielmehr durch ihren polemischen Umgang mit dem magischen Realismus auf, dem sie, wie etwa Paz Soldán in *Sueños digitales* oder Fuguet in *Por favor, rebobinar*, einen 'virtuellen Realismus' (Palaversich 2000) entgegensetzten, so scheint ausgerechnet der altgediente Boom-Vertreter Sánchez den weitgehend entpolitisierten Diskurs der McOndo-Generation sowie deren virtuellen Realismus in *Indiscreciones de un perro gringo* mittels seines 'kybernetischen Hunde-Realismus' seinerseits zu parodieren. Die politische, sozialkritische Note ist in Romanen wie *Indiscreciones de un perro gringo* und *El niño pez* dann auch wieder stärker zu spüren – was allgemein ein Charakteristikum der aktuellen lateinamerikanischen Literaturen seit der Jahrtausendwende zu sein scheint und die politischen Leeraussagen der Generation McOndo der 1990er Jahre vergessen macht.²⁰

Con permiso.

20 Das Urteil von Palaversich über die Vertreter der Generation 'McOndo' mag zwar etwas streng anmuten, muss jedoch letztlich bestätigt werden: "Más que como hijos rebeldes y desencantados de García Márquez, [los macondistas] deben ser vistos como hijos obedientes del neoliberalismo y de una tradición literaria existencialista e intimista que desde hace décadas se viene escribiendo en el continente" (Palaversich 2000: 70).

Literaturverzeichnis

- APARICIO, Frances R. (1993): "Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña". In: *Revista Iberoamericana* 59, 162/163, 73–89.
- BACHTIN, Michail (1971): *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München: Hanser.
- BARTHES, Roland (1957): *Mythologies*. Paris: Seuil.
- (1973): *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- BEVERLEY, John (1999): *Subalternity and Representation. Arguments in Cultural Theory*. Durham/London: Duke Univ. Press.
- BIRMINGHAM-POKORNY, Elba D./MEGENNEY, William W. (1999): *The Demythologization of Language, Gender, and Culture and the Re-Mapping of Latin American Identity in Luis Rafael Sánchez's Works*. Miami: Universal.
- BORDO, Susan (1999): *The Male Body: A New Look at Men in Public and Private*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- CHIAMPI, Irlema (1983): *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- COLÓN ZAYAS, Eliseo (1985): *El teatro de Luis Rafael Sánchez*. Madrid: Playor.
- DUCHESNE WINTER, Juan (2001): "El mundo será Tlön (Ciudadanía literaria caribeña y globalización: Édouard Glissant y Luis Rafael Sánchez)". In: Ders.: *Ciudadano insano y otros ensayos bestiales sobre cultura y literatura contemporáneas*. San Juan: Ediciones Callejón, 57–77.
- FIGUEROA, Alvin Joaquín (1989): *La prosa de Luis Rafael Sánchez*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang.
- GONZÁLEZ, Aníbal (2008): "Gringo hasta el gen y los cromosomas". In: *Primera Revista Latinoamericana de Letras* 4, 29–33.
- HERLINGHAUS, Hermann (1999): "Von der Selbstreflexivität des 'schlechten Geschmacks' zum Erzählprojekt der Bricolage: Die interkulturellen Texte des Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico)". In: Herlinghaus, Hermann/Riese, Utz (Hg.): *Heterotopien der Identität: Literatur in interamerikanischen Kontaktzonen*. Heidelberg: Winter, 21–57.
- HORN, Maja (2006): "Bolero Bad Boys: Luis Rafael Sánchez's 'La importancia de llamarse Daniel Santos'". In: *Latin American Literary Review* 34, 67, 148–160.
- KÜPPER, Joachim (1991): "'Doscientas mil jóvenes ceibas de mil años': Autochthoner Mythos und okzidentaler Logos in Miguel Ángel Asturias' 'Hombres de maíz'". In: *Romanistisches Jahrbuch* 42, 303–327.
- MALTI-DOUGLAS, Fedwa (2009): *Partisan Sex: Bodies, Politics, and the Law in the Clinton Era*. New York: Peter Lang.
- MARCUS, Greil (2000): *Double Trouble: Bill Clinton and Elvis Presley in a Land of No Alternatives*. New York: Henry Holt.
- MARZÁN, Julio (1994): *The Spanish American Roots of William Carlos Williams*. Austin: Univ. of Texas Press.
- (1995): *The Numinous Site: The Poetry of Luis Palés Matos*. Cranbury/London: Associated Univ. Press.

- MOLHO, Mauricio (1989): "Instancias narradoras en 'Don Quijote'". In: *MLN* 104, 2, 273–285.
- MORFI, Angelina (1982): "El teatro de Luis Rafael Sánchez". In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 7, 1, 189–204.
- PALAUVERSICH, Diana (2000): "Rebeldes sin causa. Realismo mágico vs. realismo virtual". In: *Hispanérica* 29, 86, 55–70.
- PERIVOLARIS, John Dimitri (2000): *Puerto Rican Cultural Identity and the Work of Luis Rafael Sánchez*. Chapel Hill: The Univ. of North Carolina Press.
- PUNZO, Lucía (2004): *El niño pez*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- RILEY, E. C. (1971): *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.
- ROMEU, Raquel (1999): "Daniel Santos: Mito caribeño". In: Birmingham-Pokorny, Elda D./Megenney, William W. (Hg.): *The Demythologization of Language, Gender, and Culture and the Re-Mapping of Latin American Identity in Luis Rafael Sánchez's Works*. Miami: Universal, 35–43.
- ROSA, María Inés (1978): "Los ensayos de Luis Rafael Sánchez". In: *Revista de Estudios Hispánicos* 5, 149–165.
- ROSADO, José A. (2001): "Ritos del recuerdo: De la vitrina caribeña a la guagua aérea". In: *Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 6, 20/21, 381–407.
- SAAD MAURA, Asima F. X. (2009): "Canes modernos, posmodernos y trasatlánticos: Hibridismo textual y acusación social de Cervantes a Luis Rafael Sánchez". In: *Letral* 3, 90–102.
- SÁNCHEZ, Luis Rafael (2007): *Indiscreciones de un perro gringo*. Guaynabo: Alfaguara.
- (2007a): "Luis Rafael Sánchez da voz al perro de los Clinton en su nueva novela". [Interview von Iñaki Estivaliz für die Agentur EFE], 28.08.2007. <<http://www.primerahora.com/luisrafaelsanchezdavozalperrodelosclintonensunuevanovela-104235.html>> [16.12.2012].
- (2011): *First Dog. Enthüllungen eines Präsidentenbundes*. Übersetzt von Stefanie Gerhold. Berlin: Wagenbach.
- TINEO, Gabriela (1994): "La memoria que convoca: En torno a 'lo popular' en la narrativa de Luis Rafael Sánchez". In: *Bulletin Hispanique* 96, 1, 235–243.
- (2002): "Comunidad de experiencia y música popular en 'La guaracha del Macho Camacho', de Luis Rafael Sánchez". In: *Iberoamericana* 2, 8, 43–56.
- VÉLEZ, Diana (1991): "Bakhtin and Puerto Rican Narrative: Heteroglossia in Luis Rafael Sánchez's 'La importancia de llamarse Daniel Santos'". In: *Dispositio: Revista Americana de Estudios Comparados y Culturales / American Journal of Comparative and Cultural Studies* 16, 41, 133–144.
- WALDMAN, Gloria Feiman (1988): *Luis Rafael Sánchez: Pasión teatral*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- WILLIAMS, William Carlos (1925): *In the American Grain*. New York: Albert & Charles Boni.

Interview

Komplizenschaften und Komplexitäten. Lina Meruane über die Gegenwarten lateinamerikanischen Schreibens

Interview von Rike Bolte

Im November 2007 besuchte ich auf der Buchmesse Guadalajara eine Veranstaltung des alljährlich von Julio Ortega organisierten Messe-Forums 'Novísimos Narradores'. Ortega präsentierte das Buch *Usted está aquí*, einen Sammelband mit Erzählungen junger lateinamerikanischer Autorinnen: Liliana Blum, Magali Velasco, Mayra Luna sowie Vivian Abenshushan aus Mexiko, Eunice Shade aus Nicaragua, Mariana Enríquez aus Argentinien – und Lina Meruane aus Chile/USA. Luna, Blum, Enríquez und Meruane lasen ihre Texte vor und führten danach ein Gespräch über die Situation der lateinamerikanischen Literaturen sowie über die Standorte, von denen aus sie (lange nach dem Boom, nach 'Crack' und 'McOndo') schreiben. Sie alle verorteten sich in einem vielgestaltigen Terrain, sie benannten weniger Topoi als vielmehr Erkundungsimpulse, die ihre ästhetischen Projekte und ihr Leben antreiben. Die Repräsentantin der *nueva gótica argentina*, Enríquez, sprach über die Tektonik von Friedhöfen und verriet, dass sie in Guadalajara sei, weil sie sich für die Gräber der Stadt interessiere; Liliana Blum erläuterte, wie es sich in der Wüste schreibe; Mayra Luna legte dar, Schreiben sei eine Strategie, der oftmals außer Betrieb genommenen Wirklichkeit etwas entgegenzuhalten. Lina Meruane lieferte eine flexible Standortbestimmung zwischen den USA und Chile, sie sprach über neue und alte Koordinaten. Meruane berichtete auch, wie sie auf dem Flug nach Guadalajara, ihren Roman *Fruta podrida* im Gepäck, beim Zoll zu der Umschlaggestaltung des Buches befragt wurde. Zu sehen sind hier zwei zerschunden, gar abgelebt wirkende Fußsohlen. Sie stehen für die morbide Mobilität, die Sujet des Textes ist.

Woher Lina Meruane selbst kommt und wohin sich ihr Schreiben richtet, wieso sie ein migratorisches Schreiben betreibt und wie sie Gegenwart und Zukunft der Schreibweisen des spanischsprachigen Lateinamerikas sieht, erkundet dieses Interview, das ich im September 2012 zwischen New York und Berlin mit der Autorin geführt habe, ein Jahr nach der

Nominierung Meruanes zum Anna-Seghers-Preis (den sie im November 2011 am Pariser Platz in Berlin in Empfang nahm).

Lina, gibt es einen konkreten literarischen Startpunkt in deinem Leben? Hast du diesen wiederum geteilt, haben im Moment deines Debütierens auch andere junge Autoren und Autorinnen in Chile zu schreiben begonnen – und: Welche Rolle hat hier die Diktatur gespielt?

Ich habe eine im literarischen Sinne eher schattige Herkunft, bin weder in einem besonders gebildeten, noch in einem gegenüber der politischen Situation Chiles besonders kritischen oder wachsamen Umfeld aufgewachsen. Zuhause gab es zwar Bücher – man sprach aber nicht über sie. Natürlich gab es auch in der Schule Bücher, ja ich *lebte* damals regelrecht in der Bibliothek, fand dort aber niemanden, der mir etwas zu lesen empfohlen hätte. Dazu kam es erst später. So sah meine Welt während der Diktatur aus. Das politische System wälzte unterdessen alles nieder, auf konkrete wie subtile Weise: Die Geisteswissenschaften an der Universität waren über viele Jahre eingestellt und Bildung hörte allgemein auf, ein vom Staat garantiertes Recht zu sein. Es gab kaum Verlage, die Zensur wurde zu einer fest institutionalisierten Praxis. Literatur war verdächtig, also sprach man auch kaum über sie. Ich wiederum schrieb, und zwar viel; auch, weil ich gerne las. Von meinem sechsten Lebensjahr an begann ich, mich in die Welt der Bücher zu flüchten. Das war zu einem Zeitpunkt, als ich mit meiner Familie aus den USA wiederkam und die spanische Sprache vergessen hatte und deswegen nicht mit den anderen Kindern mithalten konnte. Die Bücher waren meine Rettung. Ich schrieb wie selbstverständlich, verfasste düstere und geheimnisvolle Gedichte. Es war wie ein Drang, der mich jedoch merkwürdigerweise zum Journalismus und nicht in die Literaturwissenschaft führte. Ich war der Meinung, dass ich als Journalistin ununterbrochen schreiben würde. Und das war das einzige, was ich damals wollte. Der Startpunkt, nach dem du mich fragst, findet sich aber eher in meinem Eintritt in die Universität und in meiner Berufswahl. Der Journalismus brachte mich zum ersten Mal mit der Welt der Politik in Berührung – und mit Leuten, die aus fremden Zusammenhängen kamen und anders dachten. Das war wie ein Erwachen. Man schrieb das Jahr 1989, die Diktatur war zu Ende, und ich erlebte diesen Augenblick mit großer Intensität. Ich begriff, dass es wichtig war, sich am öffentlichen Leben zu beteiligen. Zur

gleichen Zeit begann ich, eine Schreibwerkstatt zu besuchen und wechselte zur Prosa über; die Werkstatt war eine zusätzliche Institution, in der ich mich mitteilen konnte. Sie zu besuchen war ein entscheidender Schritt, denn ich fand dort Gleichgesinnte und auch Vorbilder, die mir dabei halfen, herauszufinden, wie man den Weg in die Literaturszene gestaltete. Das war schließlich eine ebenso ästhetische wie politische Angelegenheit. Ich will damit keineswegs behaupten, man könne nicht auch außerhalb des öffentlichen Raumes schriftstellerisch tätig sein. Gegenbeispiele gibt es, angefangen bei Kafka, genug. Doch bin ich davon überzeugt, dass Literatur eine politische Maßnahme ist, und zwar in dem Sinne, dass jedes Schreiben, und eben auch das fiktionale, in das öffentliche, soziale Imaginarium eingreift; Texte sind dazu aufgerufen, sich daran zu beteiligen, dass wir unser gemeinschaftliches Leben auch gemeinsam denken.

In jenem wichtigen Moment in Chile, als das Land es so bitter nötig hatte, sich neu zu denken, erkannten wir jungen Autoren und Autorinnen, dass sich uns Gelegenheit bot, mit unserem Schreiben – von Romanen, aber auch von Dichtung und Theater und selbst dadurch, dass wir etwa Drehbücher oder Scripts für das Fernsehen oder für politische Kampagnen verfassten –, diesen Augenblick mitzugestalten. Die politische Transition Chiles bedeutete auch die Transition einer ganzen Generation. Es war äußerst wichtig, sich mit anderen Bürgern und Bürgerinnen zusammenzutun, Eindrücke zu teilen, gemeinsam Texte zu lesen, Raum einzunehmen. Darüber hinaus war dies vor allem für die Schriftstellerinnen äußerst notwendig, denn in den 90er Jahren mussten sich diese noch regelrecht 'einschreiben'. Es gab keine Garantie für einen Ort als Schriftstellerin. Mich mit diesen Autorinnen zusammenzutun, die damals ebenso jung waren wie ich, und auch mit Autoren gemeinsame Sache zu machen, war ungeheuer wichtig. Heute erscheint es mir wie die Eröffnung eines Raumes, in dem wir ästhetische und politische Überlegungen teilten, ohne automatisch einer Meinung sein zu müssen. Es bildete sich eine neue, polemische und wirkungsmächtige Generation, die die Hinterlassenschaften der Diktatur zu thematisieren begann – und dies bis heute tut. Mir scheint, man bemühte sich damals besonders zu verstehen, was es hieß, unter dem Regime aufgewachsen zu sein. Wir hatten das Glück, dass es Verlage gab, die daran interessiert waren, unsere Bücher zu publizieren. Das hielt nicht lange an, da der neoliberale Markt seine eigenen Regeln aufstellte, Büchern wie Autoren Geschäftssinn abverlangte und sich eher den medien-trächtigen, weniger komplexen Schreibweisen zuneigte, die zudem noch

weniger systemkritisch waren. Doch bevor dies geschah, hatten wir uns eingerichtet.

Gibt es für dich einen Kanon der lateinamerikanischen Literatur – oder ziehst du es vor, von einem Plural lateinamerikanischer Literaturen zu sprechen? Auf welche literarischen Horizonte bezieht sich dein eigenes Schreiben?

Ich ziehe es tatsächlich vor, von lateinamerikanischen Literaturen zu sprechen; diesem vielgestaltigen Zusammenhang, in dem sich zahlreiche ästhetische und thematische Ansätze vereinen, angesichts derer sich auch die Frage stellt, ob sich eine Generation eigentlich über die Anbindung an eine Schule oder Tendenz definiert. Meiner Meinung nach liegen hier eher transversale als zeitliche Verbindungen vor. Ich selbst habe ja mit Lyrik begonnen, bemerke aber nun, dass es mir weniger um die Lyrik als Gattung, denn um die Dichte des Wortes ging, die sie erlaubt. Es war mir an ihrem Rhythmus gelegen. Diesen ästhetischen Beweggrund habe ich mit in die Prosa genommen. Und ich bin dort geblieben, während ich mich an andere Autoren hielt, die Literatur ebenso als Arbeit an der Sprache begreifen und weniger als einen Argumentationsmodus, der die Anekdote braucht. Eine Art des Schreibens, die nicht mit der inneren Spannung des Sprachlichen arbeitet, hat mich nie interessiert. Gleichzeitig aber haben mich Autoren wie Samuel Beckett fasziniert – seine Romane und seine Theaterstücke, ihr chronometrierter Rhythmus, an dem der Autor wie besessen feilte – oder auch Severo Sarduy und Antonio Lobo Antunes, zwei echte Meister. In meiner persönlichen Bibliothek befinden sich noch zwei chilenische Autoren aus der Generation vor mir, die berauschte und wahrhaft überbordende Werke verfasst haben: Carlos Droguett und José Donoso; von Donoso will ich vor allem *El Obsceno Pájaro de la Noche* nennen. Dann ist da natürlich noch Diamela Eltit, die eine sehr dramaturgische, performative und hoch politische Ästhetik betreibt (eigentlich greifen all diese Autoren auf eine sehr lokale mündliche Sprache zurück, die ebenso reich an Traditionen wie an Brüchen ist). Auch Elfriede Jelinek möchte ich anführen. Ich beziehe mich also nicht nur auf lateinamerikanische Autoren und Autorinnen oder gar einen lateinamerikanischen Kanon – schließlich geht es der Literatur um Dinge, die keine Grenzen kennen.

Gibt es so etwas wie eine 'Verweiblichung' der lateinamerikanischen (und auch karibischen) Literaturen? Und wenn ja, wann vollzieht sich diese? Ist Isabel Allende für dich eine Referenz?

Von Frauen geschriebene Literatur als sichtbare Tatsache – also nicht als eine Ausnahme, die die Regel bestätigt, sondern als schlagkräftige Erscheinung – entsteht in Lateinamerika und in der Karibik mit Beginn der achtziger Jahre. In Chile gibt es schon vorher einige nennenswerte Repräsentantinnen: Maria Luisa Bombal, Maria Carolina Geel, Mercedes Valdivieso, alles Frauen aus dem Bürgertum, die aber auf ihre Weise mit der für sie vorgesehenen Stellung brachen (Bombal und Geel haben nicht nur geschrieben, sondern auch im realen Leben der Spannung zwischen den Geschlechtern nicht standgehalten und ihre Liebhaber sogar mit Waffen bekämpft). Dann ist da noch Marta Brunet, die wohl – auch literarisch gesehen – intellektuellste. All diese Autorinnen wurden bekanntermaßen von der Literaturgeschichte ignoriert oder stigmatisiert (Bombal etwa starb arm; die Diktatur vereitelte, dass sie den Premio Nacional erhielt, weil sie als Alkoholikerin kein Vorbild war). Die Werke dieser Autorinnen, die ich sehr viel später las, nehmen sich essenzieller und gleichzeitig tabuisierter Themen an: Scheidung, Abtreibung und (weiblicher wie männlicher) Homosexualität. Im Vergleich mit ihren Arbeiten ist das Werk Isabel Allendes weniger gewichtig. Es ist viel und auch gehässig über Allende geurteilt worden, wobei oft patriarchale Anmaßung eine Rolle spielt, die sogar einige Autorinnen an den Tag legen. Mir scheint Allendes Werk literarisch nicht besonders ambitioniert; sie nimmt sich eben gut lesbarer Geschichten an, die für ein großes Publikum taugen, weil sie die Identifikation leicht machen. Es gibt aber Hunderte männliche Autoren, die genau dies machen, dasselbe Niveau haben – ohne angegriffen zu werden. Ich denke, hier findet eine Art Bestrafung statt, es geht wohl um Territorien. Allende ist nun einmal international bekannt geworden und hat sich einen Raum erobert, der Männern vorbehalten schien. Ich bin Zeugin davon, dass ein Schriftsteller einmal ganz offen gesagt hat, dank Allende sei es doch nun für alle Autorinnen 'leichter'... Als schrieben alle Autorinnen wie Allende, als sei es plötzlich für Frauen einfacher, zu publizieren! Das ist keineswegs der Fall. Lass' mich noch hinzufügen, dass Allendes Schreibweise (so wie die vieler Autoren) keinerlei Bezugspunkt für mich selbst ist. Für mich entsteht Literatur nicht dort, wo in erster Linie erzählt, sondern dort, wo imaginiert wird. Der Wert des Literarischen liegt für mich nicht darin,

dass bestätigt wird, worauf man sich ohnehin gesellschaftlich geeinigt hat, sondern dass in Frage gestellt wird, dass Alternativen aufgezeigt werden. Mich interessiert also eher eine Literatur, die eigene Angebote macht und gleichzeitig radikaler, aber auch 'kleiner' ist.

Bist du von feministischer Theorie beeinflusst, hast du Autorinnen wie Kristeva oder Cixous gelesen?

Mein Schreiben geht weniger von einer feministischen Theorie aus als von der Erfahrung, Frau zu sein; diese Erfahrung ist jeder Theorie vorgeschaltet. Frausein bedeutet, spezifische Situationen und Bedingungen zu erleben, die von den Feministinnen auf sehr präzise und aufklärerische Weise benannt wurden. Manche von diesen Situationen und Bedingungen haben sich gewandelt, andere wiederum nicht, weil sie etwa lokalen Gegebenheiten sehr verhaftet sind. Selbstverständlich habe ich feministische Theorien gelesen, habe mich aber eher Kristeva denn Cixous zugeneigt und stimme auch einigen, wenngleich losen und mit dem strikten Feminismus eher unbeständig verbundenen Überlegungen Virginia Woolfs, Julieta Campusanos oder auch solchen der Gendertheoretikerin Silvia Molloy zu. Der Punkt ist jedoch – um auf mein eigenes Schreiben zurückzukommen –, dass das weibliche Geschlecht meist als Opposition zum männlichen gedacht wird und oft die Solidarität zwischen Frauen propagiert wird, etwa bei Woolf und Cixous. Ich selbst wiederum lenke die Aufmerksamkeit eher auf die Reibungen, zu denen es zwischen Frauen kommen kann. Ich habe es durchaus nicht darauf abgesehen, es hat sich einfach so ergeben: In meinen Texten nimmt meist eine Frau den Ort der Macht ein, eine andere indes zieht diese Machtaneignung in Zweifel. Die Hassliebe, die die weiblichen Figuren in meinen Werken verbindet, wird in der Regel auf dem Terrain des Körperlichen ausgetragen. Mich interessiert, wie junge Frauen den von älteren Frauen eingenommenen Raum, insbesondere die überaus mächtigen und komplexen Gesetze der Mutterschaft, überwinden. In meinen Texten sind es die jüngeren Frauen, die festgeschriebene Rollen unterwandern, die sich dem öffentlichen Raum nähern, Haushalt und Mutterschaft umgehen. Diese Spannungen *within gender*, die meine Texte entwerfen, sind mir durchaus vorgeworfen worden. Doch letztlich schreibe ich ja weder für die Kritik noch für die Leserschaft, sondern in erster Linie deswegen, weil mich gewisse Fragen umtreiben.

*Wie gestaltet sich das Verhältnis von Körper und Text in deinem eigenen Werk, etwa in *Fruta podrida* und *Sangre en el ojo* sowie in deinem akademischen Essay zu Aids? Hast du auch hier literarische Vorbilder?*

Erfahrung wird im Körper ausgetragen. In Zeiten von Gewalt ist der Körper dieser oft ganz direkt ausgesetzt. Der Körper aber ist nie passiv, er bietet Fluchtmöglichkeiten. Um diese beiden Aspekte geht es mir, vor allem in Bezug auf den weiblichen Körper, der durch die Geschichte hindurch besonders viel Kontrolle und Normierung erlitten hat. Der Frauenkörper erfährt Nötigung, kann jedoch auch zum subversiven Mittel werden. In meinen ersten Erzählungen in *Las Infantas* sowie in meinem ersten Roman *Póstuma* bemächtigen sich die weiblichen Figuren ihres eigenen Körpers, um vor dem Zugriff durch die Erwachsenen und den Normen der ihnen zugedachten Sozialisation zu flüchten oder um diese zu untergraben. Meine Figuren handeln jedoch nicht bewusst, sie sind schlicht triebgeleitet, angespornt von einer destruktiven und gleichzeitig schöpferischen Lust. Diese Energie ist mir sehr wichtig, sie ist so etwas wie eine nicht normalisierte Form der Macht. Da sie nicht dem Intellekt, sondern dem Körper selbst angehört, ist sie tendenziell wild, undiszipliniert, genussvoll und durchaus auch mal pervers. Als ich damals die genannten Texte schrieb, hielt ich mich an Silvina Ocampo, Clarice Lispector, Marguerite Duras und Agota Kristof. Dazu kamen die Werke einiger sexueller Dissidenten, Severo Sarduy oder Michel Foucault, sowie das eines französischen Romanciers, der in sehr jungen Jahren an Aids starb: Hervé Guibert. In den Texten dieser Autoren und Autorinnen wird der Körper herausgestellt, er ist ein Ort der Unterdrückung, aber auch der Lust und der Krankheit (die immer in metaphorischen Begriffen gedacht wird). In meiner Studie zum Niederschlag der Immunschwäche Aids in den lateinamerikanischen Literaturen, *Viajes virales*, wie auch in den zwei Romanen, die ich parallel zu dieser Arbeit schrieb, *Fruta podrida* und *Sangre en el ojo*, spielen diese Überlegungen eine fundamentale Rolle.

Was hast du für ein Verhältnis zu Kälte? Sagt dir der Begriff 'Literatur der Kälte' etwas?

Ich gehe davon aus, dass du mich dies auch hinsichtlich des Endes von *Fruta podrida* fragst. Dieser Roman ist ja eine Art Jahreszeiten-Text. Jeder

seiner vier Teile ist jeweils mit einer Jahreszeit gleichzusetzen. Der letzte fällt mit dem Frühling zusammen, der Zeit des Auftauens. Zu Anfang der Szenerie von „Pies en la tierra“ liegt noch Schnee, die Protagonistin ist sozusagen festgeeeist, doch unter dem Eis befindet sich ihr Körper, der dabei ist, sich zu zersetzen. Und auch ihre Aufzeichnungen sind im Eis eingeschlossen und treten dann zu Tage. Wir haben es also quasi mit der Kälte eines Vulkans zu tun. Unter der Vereisung brodelt es, etwas möchte ausbrechen. Genau so sehe ich meine Texte: In ihnen herrscht eine oberflächliche Gefühllosigkeit, eine ‘affektive Kälte’. Die Figuren verhalten sich beinahe mechanisch, weil sich meine Texte vom Sentimentalismus wie von psychologischen Verfassungen eher abwenden. Meine Figuren sind gewissermaßen zurückgehalten. Ich bin jedoch der Meinung, dass Literatur dort entsteht, wo es Verwirrung gibt – und einen Wunsch, andere innerlich zu berühren, zu bewegen. Kälte wiederum ist ein Modus, der Verwirrung fassen kann. Kälte ist in der Lage, mächtige Gegenreaktionen hervorzurufen, die womöglich stärker sind als die unmittelbaren Emotionen, die das Melodram provoziert. Das Ende von *Fruta podrida* bebildert in etwa die Vorstellung, die ich vom Lektüreprozess habe. Beim Lesen wird dir nichts geschenkt; das wäre Indoktrination, es ließe keinen Platz für die eigene Interpretation. Leser wie Leserin sind dazu aufgerufen, nach der Kälte zu greifen; sie erregt Schauer, stimuliert aber auch. In der Literatur, die meine eigene Generation verfasst, erkenne ich einen immer größeren Hang zur Kälte. Weder die bürokratische, effiziente Kälte des Marquis de Sade noch die Gefühlskälte eines Melville’schen Bartleby oder die des Meursault von Camus, dieser Figuren, die sich auf passive Weise weigern, ihr berufliches Mandat zu befolgen oder einem Verbrechen, das sie ohne jede Leidenschaft begangen haben, wie befremdet gegenüber stehen. Solche Kälte ist nicht ohne; sie wird nicht ausgestellt, ist nicht roh – wie etwa in der Pornografie –, sondern enthält Schmerz und Schrecken. Sie ist auch sinnhaft und subjektiv. Und schließlich steht sie, und hier widerspreche ich dem chinesischen Nobelpreisträger Gao Xingjian und seinem Kältebegriff, auch dafür, dass jemand betroffen von oder involviert in etwas ist.

Und was für ein Verhältnis hast du zu anderen Künsten, insbesondere den visuellen?

Ein leidenschaftliches, vor allem zu den Bildkünsten. Doch ebenso zum Theater. Die Literatur ist eine eher begrenzte, allein auf dem Wort basie-

rende Kunst, ihr Trägermedium die Buchseite. In den anderen Künsten findet sich keine solche eindeutige materielle Ausrichtung. Den Künsten und auch den Arbeiten bestimmter Künstler zu folgen hat mir dabei geholfen, den schöpferischen Prozess des Schreibens auf eine komparatistische Weise zu denken. Mir liegen vor allem die Surrealisten und die legendären automatischen Schreibweisen, das freie Assoziieren, die Bedeutung des Traumes, sein losgelöstes, befreites Material und die psychoanalytische Betrachtungsweise. Ganz besonders sagt mir die surrealistische Fotografie zu (jene von Tina Modotti und Lee Miller in erster Linie). Mit der Zeit habe ich auch Gefallen an den Arbeiten einiger konzeptueller Künstlerinnen und Künstler gefunden; in jüngster Zeit wiederum hege ich Interesse für die Illustration und die Comic-Kunst (politische Karikaturen allerdings haben meine Aufmerksamkeit schon immer geweckt, ich habe darüber sogar meine journalistische Abschlussarbeit geschrieben). Die Arbeitsweise von Künstlern inspiriert mich letztlich sogar mehr als die der Literaturschaffenden, weil diese schneller einer Formel verfallen. In der Kunst hingegen wird eher mit der Form – und natürlich mit dem Material – experimentiert.

Hast du selbst versucht, intermedial zu arbeiten?

Tatsächlich verspüre ich immer wieder den Wunsch, die Buchseite zu verlassen. Mein letzter Roman *Sangre en el ojo*, der in Berlin entstand, behandelt eine Episode, die mit meiner eigenen Biografie zu tun hat. Es geht um eine medizinische Angelegenheit. Die Medizin ist eine Wissenschaft, die auf die Vermittlung der visuellen Technologien angewiesen ist. Die Bilder des Inneren, die hier entstehen, sind wahre Kunstwerke. Installationen. Ich habe während der biografischen Episode, die in meinem Buch reflektiert wird, Bilder meines eigenen Körpers, meiner Augen gesehen, als diese im Begriff waren, sich selbst zu zerstören. Das war eine Entdeckung. Denn in diesen Bildern lag etwas Schreckenerregendes und ebenso etwas berauschend Schönes. Ich nahm mir vor, mit diesen Bildern zu arbeiten, nicht jedoch, um meinen Text damit zu illustrieren. Die Bilder sollten einen weiteren, eigenen Text ergeben. Ich zeigte auf Lesungen eine Reihe dieser Augen-Bilder; dann aber schien mir diese Art der Performance zu eingeschränkt. Deswegen habe ich in Zusammenarbeit mit einem anderen Autor und Videokünstler, dem Argentinier Luciano Piazza, einen Film gedreht, der erst der Beginn eines umfassenderen Projektes ist, in dem es

um Autobiografie und Fiktion, um Erinnerung und Schreiben – und um das Verhältnis von Imagination, Bild und Text geht. Hier ist der Link zum ersten Teil dieses Films: <<https://vimeo.com/41560455>>

Und wie vereinbarst du literarisches und akademisches Arbeiten?

Diese Frage stelle ich mir selbst immer wieder. Was die Zeit angeht, so ist es beinahe ein Ding der Unmöglichkeit, oder anders gesagt: Man ruht nie. Oft verbringe ich meine kompletten Ferien damit, soviel zu schreiben, wie es nur geht. Es ist geraubte Zeit, ich zwacke sie dem Leben und meiner Freizeit ab. Das soll jetzt aber nicht fatalistisch klingen; denn das Schreiben ist ja eine sehr intensive Tätigkeit, eine Zeit voller Herausforderungen, und eine genüssliche. Dennoch habe ich den Eindruck, dass bei der akademischen Arbeit ein anderer Muskel aktiv wird als bei der literarischen, und auch zweierlei Register eine Rolle spielen, weil ja die jeweiligen Gegenstände unterschiedlich sind. Und doch sind die beiden Bereiche miteinander verbunden. Zu guter Letzt ist alles, was ich so betreibe, miteinander vernetzt, d. h. ich lasse alles miteinander kommunizieren, damit ich nicht irr werde.

Zurück in die Zukunft. Wohin steuern die lateinamerikanischen Literaturen deiner Ansicht nach?

Über die Zukunft kann ich nicht viel sagen. Ich bin nur Schriftstellerin und kurzsichtig obendrein; vor allem ist mir an der Gegenwart der Literatur gelegen (die wiederum Vergangenheit und womöglich auch Zukunft enthält). Ihre Weichenstellungen sind für das, was kommt, entscheidend. Deswegen spreche ich lieber über das, was ich in der Gegenwart erblicke: Da sind zwei Interessengebiete, die sich überlagern. Zum einen eine lateinamerikanische Literatur, die um das Lokale kreist – das betrifft sowohl ihre Sprachwahl als auch ihre inneren Kräfte; sie ist gewissermaßen auf wertvolle Weise unübersetzbar. Zum anderen ist da eine lateinamerikanische Literatur, die das Außen denkt, die in die Welt hinausschaut, dort ihren Sinn sucht und daran arbeitet, erkennbar zu sein und sogar versucht, Identität auf der Basis globaler Bezüge zu stiften. Dabei geht es auch um den Eintritt in den internationalen Kulturmarkt, der wiederum die

Differenz des Lokalen auf der Strecke bleiben lässt. Sollte ich zwischen diesen beiden Optionen wählen, dann würde ich mich eher für die erste entscheiden, für die, die ihre Andersheit radikalisiert und dennoch nicht in den lateinamerikanischen Folklorismus zurückfällt. Ich habe nichts gegen Folklore, wohl aber gegen seine billige Variante, das farblose Stereotyp. Dann ist da noch ein dritter literarischer Weg – eine Literatur, die just das Verhältnis zwischen dem Eigenen und dem Fremden denkt, die sich etwa fragt, wie das Lokale von Außen (von einer weiteren Andersheit aus) gedacht werden kann, und die sich fragt, wie gewisse Regeln, die von Außen kommen, das Lokale eintrüben oder gar seine Differenz ausradieren können.

Und welche Richtung besitzt dein eigenes Schreiben? Ist es irgendwo zuhause?

Meine eigenen biografischen Bedingungen – die Tatsache, in sehr frühen Jahren meines Lebens Chile verlassen, die spanische Sprache vergessen und wieder erobert zu haben, so oft aufgebrochen und wieder zurückgekehrt zu sein, mich in New York niedergelassen zu haben, wo ich in einem Latino-Viertel lebe, in dem beinahe ausschließlich Spanisch gesprochen wird – haben dazu geführt, dass mein eigenes Schreiben von Eigenheit und von Fremdheit bestimmt ist. Mein Werk besitzt ein bewegliches Zentrum, seine Bezugspunkte sind stets relativ. All das begreife ich erst jetzt, in der Rückschau, womöglich auch dank deiner Frage. In *Las Infantas* etwa sprechen die zwei Protagonistinnen unterschiedliche Varianten des Spanischen, die eine ein kastilisches, die zweite ein chilenisches Spanisch. Das ist ein bedeutsamer Punkt, denn er stellt heraus, dass Sprachen und ihre Verhandlungsformen symbolische Macht bedeuten. *Póstuma*, mein womöglich am wenigsten bekannter, weil sehr labyrinthischer, dunkler Roman, spielt in der Fremde, von wo aus eine familiäre (lokale) Ordnung inspiziert wird. Meine letzten Romane erkunden die USA und Chile als zwei Räume, die weniger ihre sozialen und politischen Systeme in Konkurrenz stellen, sondern die sich eher dazu eignen, zu erkunden, wie die Komplizenschaften zwischen zwei Welten aussehen und welche Komplexitäten sie verbinden. Die Protagonistinnen sind keiner der beiden Welten richtig zuzuordnen.

Wie steht es um die lateinamerikanische Leserschaft?

Ich glaube, dass wir in diesem Moment etwas Aufregendes erleben. Es kommt zu einer Auffächerung der Verlagswelt; viele kleine und Kleinstverlage entstehen, die teilweise außergewöhnliche Programme anbieten, in denen sehr junge, aber auch avancierte Autoren und Autorinnen publiziert werden, denen die etablierten Verlage und die dahinter stehende Maschinerie zu langweilig geworden sind. Meiner Meinung nach üben diese neuen Verlage eine Wirkung auf den Lesegeschmack aus. Über viele Jahre ist uns ein Literaturstil aufgedrückt worden – Verleger haben ihren Autoren abverlangt, sie mögen ihre Texte in Hinblick auf den angeblichen ‘gusto’ einer Leserschaft umschreiben, die bestimmte ästhetische Haltungen nicht hinzunehmen bereit sei. Die neuen Verlage hingegen, die oft von Autoren und Autorinnen selbst gegründet werden, bieten nicht nur Raum für Anderes, sondern fordern es sogar heraus. Dabei hat sich herausgestellt, dass die Leserschaft sehr viel unternehmungslustiger und innovativer ist als von den bigotten Verlagshäusern angenommen. Es gibt viele Leseweisen – darauf kommt es an. Und das fasziniert mich.

Übersetzung: Rike Bolte

Autorinnen und Autoren

RIKE BOLTE, Dr. phil., Akademische Rätin am Institut für Romanistik der Universität Osnabrück. Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin mit der Arbeit *Gegen(-)Abwesenheiten: Memoria-Generationen und mediale Verfahrensweisen gegen erzwungenes Verschwinden (Argentinien 1976–1996–2006)*. Forschungsschwerpunkte: Repräsentations-, Lyrik- und Übersetzungstheorie, Gender Studies, Ökokritik. Außerdem Tätigkeiten als Übersetzerin, Moderatorin sowie Leiterin des Mobilen lateinamerikanischen Poesiefestivals *Latinal*. Herausgeberin der Anthologien: *Asado verbal. Junge argentinische Literatur*. Hg. zus. mit Timo Berger. Berlin: Wagenbach 2010; *Im Schatten des Jaguars. Erzählungen von A. Gorodischer*. Berlin: Golkonda 2010; *Transversalia. Horizonte con versos/Horizonte in verkehrten Versen*. Berlin: J. Frank 2011; Dossier “Sichtungen. Einblicke in die neue mexikanische Dichtung“. In: *Poet* 12, Leipzig 2012, 104–189.

MARCO THOMAS BOSSHARD, Dr. phil., Juniorprofessor für Iberoromanische Kulturwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Theaterwissenschaft und Lateinamerikanistik an der Freien Universität Berlin; Promotion an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. mit einer Arbeit zum Thema *La reterritorialización de lo humano. Una teoría de las vanguardias americanas* (Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana 2012). Weitere monografische Publikation: *Ästhetik der andinen Avantgarde*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag 2002. Marco Thomas Bosshard ist außerdem verantwortlicher Lektor im Bereich iberoromanische Belletristik für den Verlag Klaus Wagenbach, u. a. Herausgeber der Argentinien-Reihe im Jahre 2010.

BERIT CALLEN, M.A., ehemalige Stipendiatin des Internationalen Graduiertenkollegs “Zwischen Räumen: Bewegungen, Akteure und Repräsentationen der Globalisierung” am Lateinamerika-Institut der FU Berlin. Promotion 2013 zum Thema der ästhetischen Poetiken in der französischen und mexikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Forschungsschwerpunkte: Poetologisierungen von Wahrnehmung zwischen Bild- und Schriftlogik; Performativität; urbane Literaturen des 20. Jahrhunderts in Europa und Lateinamerika. Ihre neuesten Publikationen sind: “El (des) encuentro con el Otro: André Breton y Antonin Artaud en México”. In:

PhiN 58, 2011, 1–18; Hg. zus. mit Katja Carrillo Zeiter: *Berlin-Madrid. Post-diktatoriale Großstadtliteratur*. Berlin: Erich Schmidt 2011.

IDA DANCIU, M.A., Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Hispanistische Literaturwissenschaft sowie Lehrbeauftragte für rumänische Sprache am Institut für Romanistik der Universität Hamburg. Doktorandin und assoziiertes Mitglied des Internationalen Graduiertenkollegs “Zwischen Räumen: Bewegungen, Akteure und Repräsentationen der Globalisierung” am Lateinamerika-Institut der FU Berlin, Promotionsprojekt zum Wandel der Havanna-Imaginationen in der Narrativik der kubanischen Autoren Abilio Estévez, Antonio José Ponte und Ena Lucía Portela. Forschungsschwerpunkte: Raumtheorien und literarische Raumdarstellungen, Konzepte von Gemeinschaft und literarische Gemeinschaftsvorstellungen, narratologische, kultur- und medienwissenschaftliche Fragestellungen. Veröffentlichungen zur Narrativik von Antonio José Ponte und den kubanischen Literaturen nach 1990.

STEPHANIE FLEISCHMANN, Dr. phil., Post-Doc-Stipendiatin des Internationalen Graduiertenkollegs “Zwischen Räumen: Bewegungen, Akteure und Repräsentationen der Globalisierung” am Lateinamerika-Institut der FU Berlin seit 2012. Forschungsprojekt zu “Emotionalen Kälteerscheinungen in globalisierten Textwelten neuer lateinamerikanischer Romane und Erzählungen”. Neuere Veröffentlichungen: *Literatur des Desasters von Annual. Das Um-Schreiben der kolonialen Erzählung im spanisch-marokkanischen Rifkrieg. Texte zwischen 1921 und 1932*; Bielefeld: Transcript 2013. Hg. zus. mit Max Doppelbauer: Dossier “Hispanismo africano”. In: *Iberoromania* 73/74, 2011, 1–206.

JENNY HAASE, Dr. phil., Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Spanische und Lateinamerikanische Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Promotion im Jahre 2008 mit einer Arbeit über *Patagoniens verflochtene Erzählwelten. Der argentinische und chilenische Süden in Reiseliteratur und historischem Roman (1977–1999)*. Tübingen: Niemeyer 2009. Aktuelles Forschungsprojekt zum mystischen Schreiben in der Lyrik der Moderne. Weitere Forschungsinteressen: Literaturen und Film des Cono Sur und Spaniens, postkoloniale und postmoderne Theorien, Gender Studies, Intertextualität und Intermedialität.

SUSANNE KLENGEL, Professorin für Literaturen und Kulturen Lateinamerikas am Lateinamerika-Institut der FU Berlin. Forschungsschwerpunkte: Lateinamerikanische Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts, Historische Avantgarden, Transatlantische Intellektuellengeschichte; zurzeit Aufbau eines Forschungsprojekts zu den literarischen und kulturellen Süd-Süd-Beziehungen zwischen Indien und Lateinamerika. Neueste Buchpublikationen: *Die Rückeroberung der Kultur. Lateinamerikanische Intellektuelle und das Europa der Nachkriegsjahre (1945–1952)*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011; Hg. zus. mit Christiane Quandt/Peter W. Schulze/Georg Wink: *Novas Vozes. Zur brasilianischen Literatur im 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Vervuert 2013.

LINA MERUANE, Schriftstellerin, geboren in Chile und derzeit in New York ansässig. Neben Kurzgeschichten, die auf Spanisch, Englisch, Deutsch und Französisch erschienen sind, umfasst ihr mehrfach ausgezeichnetes Werk die Erzählsammlung *Las Infantas* (1998, 2010), die Romane *Póstuma* (2000), *Cercada* (2000), *Fruta podrida* (2007) und *Sangre en el ojo* (2012) sowie das Theaterstück *Un Lugar donde Caerse Muerta / Not a Leg to Stand on* (aufgeführt in den USA im Februar 2013). Sie ist außerdem Autorin des Essays *Viajes virales* (2012). Meruane erhielt mehrere Schreibstipendien, u. a. des Fondo de Desarrollo de las Artes (Chile 1997), der Guggenheim-Stiftung (USA 2004) und des National Endowment for the Arts (USA 2010). Tätigkeiten als Dozentin für Lateinamerikanische Literatur und Kreatives Schreiben an der New York University; Gründerin des Verlags Brutus Editoras New York/Santiago de Chile.

GESINE MÜLLER, Professorin für Romanische Philologie an der Universität Köln. Promotion im Jahre 2003 mit einer Arbeit über *Die Boom-Autoren heute: García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, Donoso und ihr Abschied von den "großen identitätsstiftenden Entwürfen"*. Frankfurt am Main: Vervuert 2004. Leiterin der Emmy-Noether-Nachwuchsgruppe "Koloniale Transferprozesse" (gefördert von der DFG) am Institut für Romanistik der Universität Potsdam (2008–2015). Forschungsprojekte zum "Lateinamerika-Nachlass des Suhrkamp-Verlags" sowie zur "Visualisierung und Verschriftlichung: Landschaft bei V. Hugo". Neueste Veröffentlichungen: *Die koloniale Karibik. Transferprozesse in frankophonen und hispanophonen Literaturen*. Berlin: De Gruyter 2012 (Habilitationsschrift); Hg. zus. mit Ottmar Ette: *World-*

wide. Archipels de la mondialisation. Archipiélagos de la globalización. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert 2012.

ALEXANDRA ORTIZ WALLNER, Dr. phil., Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Literaturen und Kulturen Lateinamerikas am Lateinamerika-Institut der FU Berlin. Promotion mit der Arbeit *El arte de ficcionar. La novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert 2012. Forschungsschwerpunkte: Testimonio-Literaturen, Ästhetisierungsformen von Gewalt, intellektuelle Süd-Süd-Beziehungen. Neueste Publikationen: Hg. zus. mit Víctor H. Acuña und Dominique Ratton: *Virginia Pérez-Ratton. Travesía por un estrecho dudoso*. San José: TEOR/ética/The Getty Foundation 2012; Hg. zus. mit Beatriz Cortez und Verónica Ríos: *(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos*. Guatemala: F&G Editores 2012; Hg. zus. mit Ottmar Ette, Werner Mackenbach und Gesine Müller: *Trans(it)Areas. Convivencias en Centroamérica y el Caribe*. Berlin: tranvía 2011.

CHRISTIANE QUANDT, Diplomübersetzerin, Wissenschaftliche Mitarbeiterin für Literaturen und Kulturen Lateinamerikas am Lateinamerika-Institut der FU Berlin; Promotionsprojekt zum Thema des Radios in der lateinamerikanischen Literatur. Publikationen: Zus. mit Susanne Klengel: "La nueva internacionalidad de las literaturas latinoamericanas en los espacios de traducción. *En Busca de Klingsor* de Jorge Volpi". In: Schrader-Kniffki, Martina/Jansen, Silke (Hg.): *La traducción a través de los tiempos, espacios y disciplinas*. Berlin: Frank & Timme (im Druck); "Flores azules von Carola Saavedra und *Budapest* von Chico Buarque – literarische Übersetzungsverhältnisse". In: Klengel, Susanne/Quandt, Christiane/Schulze, Peter W./Wink, Georg (Hg.): *Novas Vozes. Zur brasilianischen Literatur im 21. Jahrhundert*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert 2013.

INGRID SIMSON, Dr. phil., Promotion an der FU Berlin zum Thema *Amerika in der spanischen Literatur des Siglo de Oro: Bericht, Inszenierung, Kritik* (2003). Forschungsschwerpunkte: Kultur und Literatur der spanischsprachigen Frühen Neuzeit und des 20. Jahrhunderts in Lateinamerika, Beziehungen zwischen Literatur und Geschichte sowie Gedächtnis und Erinnerung in den romanischen Literaturen des 20. Jahrhunderts. Aktuelles Forschungsprojekt zu J. L. Borges und R. Bolaño. Von 2003 bis 2007 *Senior Lecturer* an der Oxford Brookes University. Seit 2007 Tätigkeit an der FU Berlin, seit

2009 wissenschaftliche Geschäftsführerin des Internationalen Graduiertenkollegs "Zwischen Räumen. Bewegungen, Akteure und Repräsentationen der Globalisierung" des Lateinamerika-Instituts der FU Berlin.

MICHI STRAUSFELD, Dr. phil., Hispanistin, Anglistin, Romanistin, lebt in Barcelona und Berlin. Promotion mit einer Arbeit über Gabriel García Márquez und den neuen Roman Lateinamerikas. Herausgeberin zahlreicher Anthologien und Materialienbände. Neuere Publikationen: Hg.: *Schiffe aus Feuer. 36 Geschichten aus Lateinamerika*. Frankfurt am Main: Fischer 2010; Hg.: *Dunkle Tiger. Lateinamerikanische Lyrik*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2012. Hg.: *die boren* 238, 2010: *Der Vorabend aller Pracht / Eine Lesereise durch zwei Jahrhunderte argentinischer Erzählkunst und Poesie*; Hg.: *die boren* 251, 2013: *"In so einem Augenblick ist alles möglich": Ein Spaziergang durch die Literatur Brasiliens*.

GEORG WINK, Professor für Brazilian Studies an der Universität Kopenhagen. Von 2010 bis 2013 Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich Literaturen und Kulturen Lateinamerikas am Lateinamerika-Institut der FU Berlin. Promotion im Jahre 2008 mit einer Arbeit über *Die Idee von Brasilien: Eine kulturwissenschaftliche Untersuchung der Erzählung Brasiliens als vorgestellte Gemeinschaft im Kontrast zu Hispanoamerika* (Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2009). Forschungsschwerpunkte: Brasilianische Kultur und Literatur (insb. 21. Jahrhundert), Kulturtheorie, Kritische Diskursanalyse; Forschungs- und Lehraufenthalte in Brasilien und Indien. Neueste Buchpublikation: Hg. zus. mit Susanne Klengel, Christiane Quandt, Peter W. Schulze: *Novas Vozes. Zur brasilianischen Literatur des 21. Jahrhunderts*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert 2013.

Das Ibero-Amerikanische Institut der Stiftung Preußischer Kulturbesitz in Berlin verfügt über ein vielfältiges Publikationsprogramm in deutscher, spanischer, portugiesischer und englischer Sprache, das sich aus mehreren Quellen speist: der institutseigenen Forschungstätigkeit, am IAI durchgeführten Tagungen und Symposien, Kooperationsprojekten mit in- und ausländischen Forschungseinrichtungen sowie hervorragenden Arbeiten einzelner Wissenschaftler/innen. In der seit 1959 existierenden Schriftenreihe „Bibliotheca Ibero-Americana“ werden Monographien und Sammelbände zu Literatur, Kultur und Sprache, Geschichte, Wirtschaft und Politik Lateinamerikas, der Karibik, Spaniens und Portugals veröffentlicht.

Frühere Bände:

153. *Novas vozes. Zur brasilianischen Literatur im 21. Jahrhundert.* Susanne Klengel / Christiane Quandt / Peter W. Schulze / Georg Wink (Hg.) 2013.

Wie wenige 'Länder des Südens' steht Brasilien heute im Fokus der Weltöffentlichkeit. Auch die brasilianische Literatur bezieht zu der veränderten globalen Ordnung in ihren Themen und Schreibweisen auf vielfältige Weise Position. Doch trotz zunehmender Internationalisierung sind zeitgenössische brasilianische Autorinnen und Autoren im deutschsprachigen Raum noch wenig bekannt. Dieser Band möchte einen ersten Überblick und systematische Einblicke in die Literaturproduktion des beginnenden 21. Jahrhunderts vermitteln. Anhand von fünf thematischen Feldern zur literarischen Identitätskonstruktion, zur poetischen Praxis im sozialen Raum, zur neuen Stadtliteratur, zur jüngsten Internationalisierungstendenz sowie zu Text-Bild-Relationen wird dieses neue literarische Feld sondiert und in siebzehn Einzelstudien vertiefend untersucht. Der Sammelband richtet sich an Brasilianisten und Literaturwissenschaftler, aber auch allgemein an Leser der 'Literaturen der Welt' und Brasilieninteressierte.

152. *De islas, puentes y fronteras. Estudios sobre la literatura del Caribe, de la Frontera Norte de México y de los latinos en EE.UU.* Frauke Gewecke, 2013

Esta antología reúne veinte estudios de Frauke Gewecke, algunos de ellos traducidos del alemán y del francés para el presente volumen, sobre las literaturas del Caribe, de la frontera norte de México y de los latinos en EE.UU., centrados en el siglo XX y la primera década del siglo XXI. Los nuevos espacios culturales y territorios identitarios generados en el Caribe por la diáspora poscolonial y en los Hispanic U.S.A. con motivo de la migración, el vodú y sus complejas relaciones con el realismo mágico, la tropicalización vanguardista, el mito como discurso legitimador de la Revolución en Cuba, la narconovela mexicana, la narrativa chicana, el teatro de los Cuban Americans, la nueva novela policial cubana, los vaivenes histórico-culturales del espacio fronterizo mexamericano, los nuevos condimentos latinos en el melting pot estadounidense son algunos de los temas de este volumen.

151. *Brasilien. Eine Einführung.* Peter Birle (Hg.), 2013

Brasilien. Eine Einführung bietet in 14 Beiträgen fundierte und aktuelle Informationen zur brasilianischen Wirklichkeit. Zunächst werden die Großregionen des Landes mit ihren

jeweiligen räumlichen, sozialen und ökologischen Strukturen und Dynamiken vorgestellt. Weitere Artikel beschäftigen sich mit dem politischen System, mit dem schwierigen Weg in Richtung Rechtsstaat und Gemeinwohl, der Sozial- und Bildungspolitik, dem Aufstieg Brasiliens zu einer weltwirtschaftlichen Großmacht, der Außenpolitik und den vielfältigen deutsch-brasilianischen Beziehungen. Analysiert wird auch das Phänomen Fußball in seiner gesellschaftlichen Dimension. Zudem bietet das Buch Einblicke in verschiedene Facetten der brasilianischen Kultur: die Literatur, die Musik, städtische Kulturen und Bewegungen sowie Film und Fernsehen. Eine Chronologie zur Geschichte des Landes rundet das Buch ab.

150. *Literatura de la Independencia, independencia de la literatura.* Katja Carillo Zeiter / Monika Wehrheim (eds.), 2013

La literatura latinoamericana del siglo XIX fue considerada muchas veces como una literatura de transición que en vez de desarrollar aspectos propios se basaba en copiar modelos europeos y carecía de originalidad y valor estético. Sin embargo, la emergencia de nuevos paradigmas dentro de los estudios dedicados al siglo XIX dio paso a una reconsideración y revalorización de la literatura de aquella época, debido también al auge de los estudios culturales. El libro propone un acercamiento que lleva más allá de un análisis de la literatura misma tomando en cuenta los procesos de producción, divulgación y recepción de lo escrito en la cultura decimonónica. Desde una perspectiva multidisciplinaria y comparativa se consideran diferentes modelos de vinculación entre la cultura literaria y el proceso de *nation-building*.

149. *Democracia y reconfiguraciones contemporáneas del derecho en América Latina.* Stefanie Kron / Sérgio Costa / Marianne Braig (eds.), 2012

El derecho ocupa cada vez más un lugar relevante en las transformaciones sociales y políticas que se observan en los distintos países de América Latina en los años recientes. Por un lado, los actores sociales buscan, en muchos casos con éxito, influenciar en el proceso de constitución del derecho, así como en su aplicación. Los gobiernos, por su parte, aceptan el derecho como espacio de negociación de diferencias políticas e invierten cada vez más energía en las disputas jurídicas. El presente libro trata de esas nuevas líneas de tensión y conflicto político. Al reunir contribuciones teóricas y empíricas producidas a partir de distintas perspectivas disciplinarias y centrarse en distintos países, el interés principal de este volumen es describir y analizar las reconfiguraciones del derecho en el marco de la construcción y profundización de la democracia en América Latina.

148. *Cultura, sociedad y democracia en América Latina. Aportes para un debate interdisciplinario.* Klaus Bodemer (coord.), 2012

El libro recoge los resultados de investigaciones puestas en marcha o ya finalizadas en el marco del Programa de Becas de corto plazo para América Latina de los años 2007-2011, lanzado y financiado por las Fundaciones Alexander von Humboldt y Fritz Thyssen. De acuerdo con la filosofía básica de ambas fundaciones, las contribuciones, escritas en la lengua materna de sus autores (español y portugués), provienen de diferentes disciplinas,

cubren una amplia gama de temas y se distribuyen en cuatro bloques: “Actores sociales, democracia y gobernabilidad”, “Derecho y estado de derecho”, “Cultura y sociedad” y “Ciencia y tecnología”.

147. *Múltiples identidades. Literatura judeo-latinoamericana de los siglos XX y XXI.* Verena Dolle (ed.), 2012

El libro reúne colaboraciones de autoras y críticos que investigan, a partir de producciones literarias y culturales, los procesos de negociación y reflexión de las identidades judeo-latinoamericanas en los siglos XX y XXI, sobre todo en el Cono Sur. Se destaca el rol que desempeña y desempeña la cultura judía en sus multifacéticas expresiones en América Latina.

146. *Ideas viajeras y sus objetos: El intercambio científico entre Alemania y América austral.* Gloria B. Chicote / Barbara Göbel (eds.), 2011

Ideas viajeras y sus objetos constituye una contribución a las revisiones sobre los Bicentenarios de las independencias en América Latina desde la perspectiva de la circulación de los saberes y los entrelazamientos entre conocimiento y cultura. Los distintos artículos obedecen a la intención de remarcar el carácter ambiguo y muchas veces conflictivo que tienen en el desarrollo científico las relaciones entre los diferentes ámbitos en los que se efectúan las investigaciones: los centros periféricos constituidos en objetos de estudio y las metrópolis a las que los resultados son dirigidos. A lo largo de este libro se debate acerca de posibles construcciones y localizaciones de archivos en el pasado y en el presente, que adquieren importancia sustancial en los diferentes estratos de formación de las memorias tanto en Alemania como en América austral.

145. *Culturas políticas en la región andina.* Christian Büschges / Olaf Kaltmeier / Sebastian Thies (eds.), 2011

La región andina se caracteriza, en el nuevo milenio, por transformaciones radicales de sus culturas políticas. Los movimientos indígenas de Ecuador y Bolivia son paradigmáticos de un proceso de descolonización cultural que rompió con los esquemas poscoloniales de representación política. Junto a ello, se observa una ruptura con las políticas neoliberales que se expresa en una nueva izquierda latinoamericana asociada a nombres como Hugo Chávez, Evo Morales y Rafael Correa. El libro reúne dieciocho contribuciones que analizan dichos cambios en las culturas políticas desde diversas perspectivas académicas. De este modo, Culturas políticas en la región andina constituye un aporte hacia un mayor entendimiento de un espacio político que está en movimiento.

Mehr Informationen: <http://www.iai.spk-berlin.de/publikationen.html>



**Ibero-Amerikanisches
Institut**
Preußischer Kulturbesitz